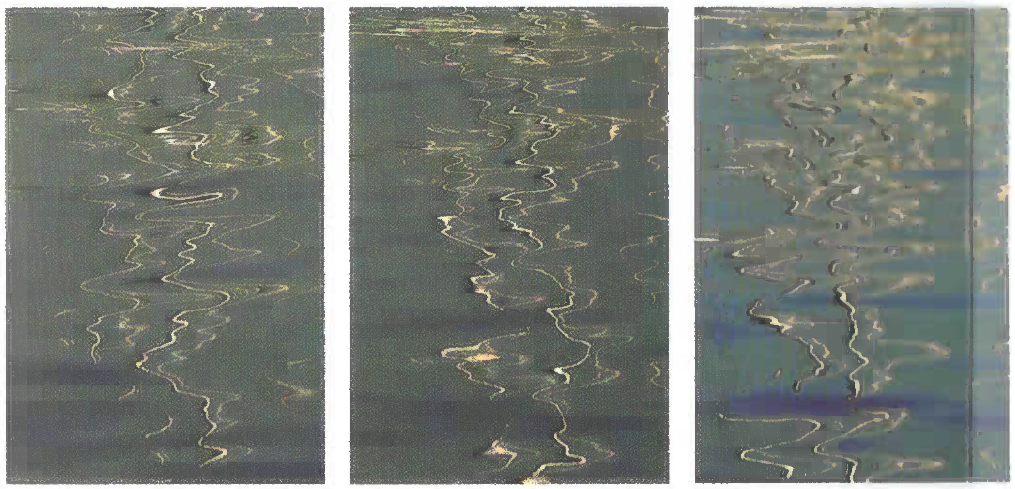
A sensibilidade desta época – a época dos Indignados do Egito, da Líbia, do Iêmen e da Espanha; da Internet e da identidade fugidia e que se rouba; da política moribunda; dos novos papéis; da China capitalista – não é mais a da cultura dita moderna, entre cujos modos estavam o romance de Balzac, o impressionismo, a arquitetura funcionalista-universalista de ângulos retos e paredes de vidro. Pós-moderno é o rótulo que surgiu para descrever este "novo tempo". Mais do que defendê-lo,

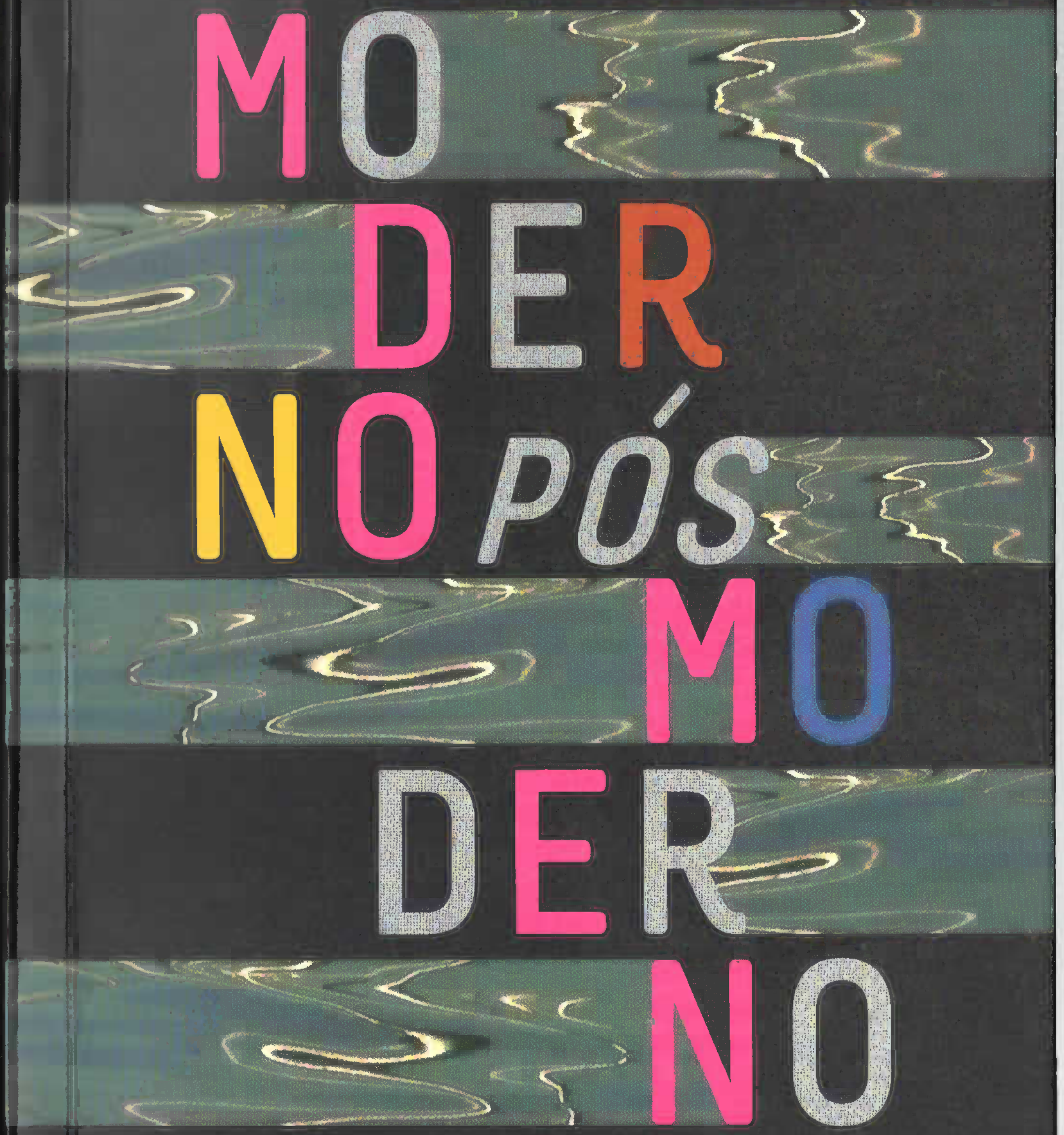


porém, *Moderno Pós Moderno* propõe que a sensibilidade, passeando entre os novos *modos & versões* culturais, se exercite para não enrijecer e perecer. *Mudar o modo de pensar e de sentir* poderia ser o lema desta época cujas fronteiras com a anterior são exploradas neste livro a partir de referências a críticos, cineastas, filósofos, escritores e artistas (brasileiros ou não) e a situações culturais (brasileiras e outras) que marcaram e marcam momentos fortes da dinâmica cultural.

ISBN 978-85-7321-358-4
9 788573 213584

TEIXEIRA COELHO MODERNO PÓS MODERNO

TEIXEIRA COELHO



MODERNO PÓS MODERNO

ILUMINURAS

TEIXEIRA COELHO

MODERNO PÓS MODERNO

ILUMINURAS

Em seus *Cadernos*, Paul Valéry anotava, na segunda década do século XX [que a primeira edição deste livro, em 1986, descrevia como "agonizante e irresolvido"], que as "ideias modernas" em arte limitam-se a indicar apenas os *começos*, o estado nascente de algo. Nesse seu comentário há um certo tom de desprezo pelo moderno, como se a verdadeira arte estivesse em outro lugar, ao lado ou acima da arte moderna. No moderno há de fato muita pressa e muito descompromisso – como se o objetivo fosse *não chegar*, e rapidamente, ao lugar buscado. Para o moderno parece de fato mais importante apressar o nascimento de um processo do que concluí-lo. Pode-se ver isso em muita arquitetura moderna, cujas obras entram em precoce envelhecimento e são de quase inviável conservação. E, seguindo Valéry, se a ideia do moderno é a de um *eterno começar*, a do pós-moderno seria a do eterno retorno para recomeçar...

Talvez o poeta tenha preferido ignorar, primeiro, que essa é exatamente uma das marcas intencionais de nossa modernidade, velha já de mais de dois séculos, e que é inútil tentar preservar, diante dela, conceitos de um classicismo (gerador de obras que começam, desenvolvem-se e permanecem) cuja sobrevivência se dá apenas, não raro, como referência histórica, museológica. Segundo, que a tensão contínua (e o tesão) entre o estado nascente – e sempre renascente – e o estado de perfeição é a base de toda cultura que se pretenda significativa para seu próprio momento, *este* momento agora, e não apenas para o futuro, quando então seu valor é somente o de algo passado.

Essa tensão torna tudo instável, sem dúvida: o moderno, o pós-moderno, o não-moderno. Instável mas não falso. Ou inútil. Ou todo-poderoso. Diante dessas questões costuma-se oscilar do desconhecimento ao mito e à supervalorização. O que importa, porém, é entender essas figuras em seus diferentes *modos & versões*, não tanto como entidades claramente demarcadas mas como relações entre umas e outras e entre elas e o mundo.

Teixeira Coelho vive em São Paulo onde é professor da Escola de Comunicações e Artes da USP e diretor do Museu de Arte de São Paulo (Masp). Publicou, entre outros, *Dicionário crítico de política cultural*, *Guerras culturais* e as ficções *Fliperama sem creme*, *Niemeyer: um romance*, *As fúrias da mente*, *História natural da ditadura* e *O homem que vivo*.

Copyright © 1995
Teixeira Coelho

Copyright © desta edição
Editora Iluminuras Ltda.

Capa
Eder Cardoso / Iluminuras

Foto da capa
Bruna Coelho, s.t., fotografia, 2008

Revisão
Otacílio Fernando Nunes Júnior
Alexandre J. Silva
Daniel Santos
Renata Nascimento

Este livro segue as novas regras do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Coelho, Teixeira, 1944-
Moderno pós moderno: modos & versões / Teixeira Coelho. — 5. reimp. — São Paulo : Iluminuras, 2011.

Bibliografia
ISBN 978-85-7321-358-4

1. Pós- modernismo. I. Título

05-4528 CDD-709.04

Índices para catálogo sistemático
1. Pós modernismo 709.04

2011
EDITORA ILUMINURAS LTDA.
Rua Inácio Pereira da Rocha, 389 - CEP 05432-011 - São Paulo - SP - Brasil
Tel./Fax: 55 11 3031-6161
iluminuras@iluminuras.com.br
www.iluminuras.com.br

Sumário

Prefácio à quarta edição
A era dos homens do possível, 9

Prefácio à terceira edição
Modernidade, pós-modernidade, contemporaneidade: a relação, 17

O vazio moderno-pós-moderno, 27

Moderno, 29
Modernismo, 32
Modernidade, 34
O "projeto da modernidade", 37
Margens de "nossa" modernidade, 42
Contemporaneidade, 55
Modernidade na arte, 58
Uma certa "época moderna", 72
Pós-modernidade: a dança das datas e primazias, 73
A pós-modernidade de Mário Pedrosa, 78
Arquitetura da pós-modernidade, 81
Cidade e Arquitetura no cruzamento pós-moderno, 94
Um teatro, uma dança pós-modernos, 101
Imagens, palavras, 107
A pós-modernidade segundo Tristão, 116
Mais três traços da pós-modernidade, 119
Uma pintura pós-conceitos, 141
Desmanchando o homem moderno, 152

Volumes, 160
Sons, 161
Vanguarda e pós-modernidade, 168
A morte moderna do autor, 174
A TV pós-TV, 187
Modos culturais pós-modernos, 201
O imaginário do desmanche, 224
Pós-modernidade: "paradigma de todas as submissões"?, 245
A pós-modernidade e o clube de Marx, 256

Referências bibliográficas, 261

PREFÁCIO À QUARTA EDIÇÃO

A era dos homens do possível

De volta à pós-modernidade: *este é o subtítulo do número 4 da revista* Critical Forum Series *publicada pela Liverpool University e pela Tate Gallery de Liverpool e, dedicado a Sigmar Polke*[1]*, subtítulo que poderia caber a esta reedição de* Moderno pós moderno. *Não tanto no sentido de que estivemos vivendo numa outra era, num outro modo da cultura, e que iríamos agora, com este volume e a partir de algum contexto cultural determinado,* retornar à pós-modernidade *e revisitá-la, mas na perspectiva de quem se vê diante da necessidade de encarar o fato de que este livro, inicialmente lançado em 1986, continua atraindo leitores e o que fazer a respeito. É o caso de endossar, com este prefácio, sua continuidade no debate intelectual, com a correspondente implicação de que a pós-modernidade ainda é uma categoria operacional na reflexão sobre a cultura?*

*Creio que sim. Recentemente um gestor cultural perguntou-me como seria possível descrever, nas artes, o período atual. A resposta me veio de imediato: como um período pós-*moderno. *Não surgiu ainda nenhum outro conceito que descreva melhor do que esse a dinâmica cultural contemporânea* no seu conjunto. *Nas artes e no restante do processo cultural. Nas artes, a ironia, a derrisão e a desconstrução (esta última, não tanto no sentido filosófico específico dos últimos tempos mas como pura e simples desmontagem, desestruturação, desfiguração da forma) continuam dando as cartas num cenário que no entanto está longe de ser unívoco. Como diz uma amiga artista a respeito da pintura, os tempos agora são daqueles artistas que não mais têm fé na pintura mas mesmo assim continuam*

---

[1] Liverpool University Press and Tate Gallery Liverpool, 1996, editado por David Thistlewood.

pintando. Seria possível estender esse juízo para uma forma que propusesse que os tempos são daqueles artistas que não mais têm fé na arte mas mesmo assim continuam fazendo arte. *Essa fórmula precisa ser entendida como o fim da crença dos artistas no poder transformador da arte — tal como essa fé se manifestava no — Impressionismo, no Suprematismo e em alguns outros movimentos seus contemporâneos ou precursores (como na Renascença e no Barroco) —, num sentimento acompanhado mesmo assim pela impossibilidade ou desnecessidade de abandonar a prática da arte. Dessa ironia, dessa desmontagem são exemplos artistas como Jeff Koons e Damien Hirst, o primeiro entrando por inteiro no universo da arte como* commodity, *mercadoria, sem remorsos e sem desculpas, e o segundo fazendo o mesmo enquanto alega estar assim corroendo por dentro o sistema que Koons preserva e defende convictamente. O que marca essa arte, em vez de uma descida ao grau zero da estética, é uma opção pela estética de segundo grau, aquela que se volta para a estética anterior para comentá-la, revisá-la, revisitá-la, sem rompê-la de todo e sem gerar formas e conceitos radicalmente novos.*

Essa mesma perda da fé *é visível em tantos outros setores da vida social, em nenhum tão fortemente quanto na política. Se na Modernidade a política era a alavanca da transformação social e da construção de um mundo melhor, agora a política é apenas um modo privado ou grupal de ascensão social (em todo caso, de ascensão econômica) pelos caminhos legais ou ilegais, tanto faz: tudo vale. O que interessa é tomar o poder para nele se perpetuar. O descrédito na política é universal, o que muda apenas é o grau de cinismo e oportunismo com que essa política é exercida, maior aqui, menor ali. Alguns poucos políticos escapam ou escaparão a esse cenário de terra arrasada, marcado no mínimo por uma enorme mediocridade; mas não há a menor dúvida de que o sistema político moderno, com seu modo de representação e de exercício do poder, ruiu — e até agora nada foi posto em seu lugar. O movimento*

dos Indignados é exemplo de ambas as coisas: da descrença na política tradicional e da incapacidade, pelo menos momentânea, de propor algo no lugar. "Somos contra o que está aí mas não sabemos o que propor no lugar". Alguns salvos do messianismo político do século XX que conseguiram apropriar-se do poder ainda persistem em seu delírio despótico ou em seu oportunismo pessoal disfarçado de preocupação social. Mas vale mesmo a crença nos ditadores está em baixa, felizmente — como demonstram os acontecimentos recentes no norte da África e no Oriente Médio, na esteira bastante tardia daqueles que em 1989 assinalaram o fim da União Soviética.

A fragmentação, o saber em mosaico (no lugar do saber monomaníaco, que se agarrava à validade de uma única perspectiva, um único caminho, do tipo "Fora da Igreja não há salvação" ou "Fora do partido não há salvação"); a real multiplicidade de opções em tudo ou quase tudo (ao mesmo tempo em que parecem se estreitar as escolhas do planeta ou para o planeta) são de fato a regra ainda mais agora do que o eram quando este livro foi escrito, início da segunda metade da década de 1980, um momento em que a informática pessoal, doméstica, praticamente inexistia (menos ainda a portátil) e quando não havia nada daquilo que hoje é a base da interação social (com ou sem aspas), do acesso à informação e da autonomia de busca do sentido: o celular e a internet, com o Facebook, o Twitter e tantas outras coisas que, literalmente, como se viu na Tunísia, no Egito, depois na Líbia e agora no Iêmen e na Síria, movem montanhas. Essas são as marcas de um momento que muito pouco, quase nada mais tem em comum com aquilo que se chamou de Modernidade.

Mas o rótulo pós-moderno *se sustenta? Talvez de modo surpreendente, pelo menos em alguns cantos o debate continua. Muitos autores o usam agora* pacificamente, *quer dizer, sem a necessidade de questionarem-se a respeito, ao passo que outros (sobretudo aqueles ainda marcados pelos restos de uma ideologia dirigista que nasceu no século XIX e se* *esgotou no último quarto do século XX) seguem recusando-o. Os adversários mais liberais da pós-modernidade preferem dizer que aquilo que se vive hoje é um mero desdobramento da Modernidade, ela mesma sendo uma proposta fértil que seguiria, por outras vias, em seu processo de aprofundamento e multiplicação. Não sendo uma alternativa inválida (embora não acrescente muito: equivale a dizer que tudo hoje existente não passa de um desdobramento, por exemplo, do Renascimento), não é tampouco uma alternativa rejeitada por este livro. Seu título é claro: Moderno Pós Moderno, sem hífen. Não é sobre, ou apenas sobre, a pós-modernidade mas, exatamente, sobre* essa relação *entre um* tempo que foi *e outro* que já não é mais sendo-o no entanto ainda. *Se for necessário dizê-lo nestes termos, é um livro sobre esta presente etapa da modernidade, assim como cada momento histórico viveu sua própria modernidade e assim a chamava. O diferente, agora, é que esta é a primeira modernidade a sentir a necessidade de chamar-se a si mesma de pós-moderna, um rótulo que não surgiu, ao contrário do que alguns insistem em afirmar, do teclado digital de algum intelectual reacionário ou neocon (servador) mas da antiga pena de um senhor que sempre se viu como revolucionário, Karl Marx ele mesmo, como descrito nos capítulos "Contemporaneidade" e "Pós-modernidade: a dança das datas e primazias".*

Retornando, para insistir, este é um livro mais sobre uma relação *do que sobre um ente. Uma* relação *entre algo que claramente não é mais (embora ainda esteja por aí, como a arquitetura modernista-funcionalista-globalizante das primeiras décadas do século XX) e um outro algo* que já é diverso *(como as propostas de Frank Gehry,para ficar no campo da arquitetura). Não é possível negar essa profunda diferença de forma e correspondente conceito e pretender que tudo continua a ser feito agora como o era até o final dos anos 1950 ou com apenas poucas diferenças superficiais. O cinema mudou, a literatura mudou, o modo de comunicar-se e relacionar-se mudou, o modo de* estar no mundo *mudou radicalmente, assim como mudou a crença nas referências e nas balizas.* As revisões *estão na ordem do dia — na teoria econômica, na teoria política, na psicanálise, na religião. Dizê-lo não implica propor que alguma coisa nova substituiu* de uma vez *por todas aquilo que existiu antes. O* cinema novo *pós-moderno de Glauber Rocha e Godard, que punha em evidência o fato de que esse cinema (como todos) é uma fabulação inventada e fabricada (para ficar apenas com um traço evidente de duas obras imensamente ricas), está em recesso. O nouveau roman sumiu de cena, como tal. Não é mais possível, porém, ignorar as propostas de um e outro desses dois* novos, *assim como não se pode deixar de refletir a partir da proposta da obra auto-irônica e auto-desconstrutiva de um artista como Sigmar Polke, para retornar ao início deste prefácio. Elas são incorporadas e realizadas a cada vez de um modo diverso. Cada um desses novos modos, porém, nada mais tem de Moderno, tal como um dia o termo foi usado e, de modo específico, tal como esse termo foi usado e conhecido e afirmado no Brasil, onde o Modernismo apresentou-se como um movimento vago em sua formulação mas dominante, no lugar de tantos outros com nome próprio que aqui passaram quase em branco, como o Surrealismo, o Expressionismo, a Nova Objetividade e tantos outros. Este país foi o reino do Modernismo genérico por excelência — na pintura, na literatura, na arquitetura. Com tudo que esse Modernismo teve de positivo e negativo. Agora, esse Modernismo* não é *mais.*

É possível que pós-modernidade *não se postule ainda como conceito. Talvez nem seja o caso de fazê-lo, ou de insistir nisso. É um* operador, *permite avançar por entre a massa avassaladora da cultura contemporânea, uma cultura que não raro se parece com o monte de escombros que Walter Benjamin enxergava no* Angelus Novus *que Paul Klee pintou sem saber o que Benjamin dele faria (assim caminha a cultura). "Pós-modernidade" é em tudo, e no mínimo, um operador próprio à época* *dos "homens do possível", como os chamou Robert Musil em contraposição aos "homens do real".* Homens do possível[2] *são aqueles sensíveis à contingência e à precariedade de tudo que existe, que as aceitam e estão dispostos a dizer ou imaginar que* isto ou aquilo pode ter acontecido assim *ou que* isto ou aquilo pode vir a acontecer de um outro modo[3] *e que, assim sendo, diferenciam-se dos* homens do real *que diziam, ainda em meados do século XX, que* isto ou aquilo **deve** ter acontecido assim, tem de ter acontecido assim e que isto ou aquilo **deve**, precisa vir a acontecer de tal modo. *Uma primeira palavra de ordem da pós-modernidade, difundida por Paul Feyerabend*[4] *para irritação profunda de tantos, foi "Tudo vale". Agora há espaço para propor uma outra, talvez mais adequada e instigante que a anterior: "Tudo é possível". Pelo menos, tudo parece possível: uma ditadura cair mais cedo do que se esperava, o homem viver 120 anos, talvez o homem (que já virou um ser quase totalmente de cultura, não mais de* natura*) não morrer mais ou só morrer se e quando quiser. Tudo é possível, no lugar do moderno "tudo tem de ser assim e só assim", lema na verdade pré-moderno como o demonstram a Igreja e todas as igrejas. É um operador que permite pelo menos* descrever *um estado de coisas, senão explicá-lo. Mas, descrever já é muito — e como insistiu Wittgenstein, frequentemente é melhor do que explicar.*

---

[2] No final de seu romance *O homem sem qualidades*, Musil faz o personagem Ulrich dizer: "Estamos hoje nos confrontando com muitas possibilidades de sentir, muitos modos possíveis de viver. Mas, não é bem esse o tipo de problema com que nosso intelecto lida sempre que é confrontado com um vasto número de fatos e com a história das teorias relevantes? Para o intelecto desenvolvemos um procedimento *aberto* que não preciso descrever. Diga-me então se algo do gênero não é possível também em relação aos sentimentos." Cf., ainda, "Wittgenstein antropólogo", de Jacques Bouveresse, in Ludwig Wittgenstein, *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer* (Milão: Adelphi, 2006).

[3] Os *homens do possível* são exatamente aqueles que, na filosofia semiótica de Peirce, pensam e sentem em particular ou predominantemente segundo o modo da Estética, do *insight*, da intuição, da sensação, do sentimento — numa palavra, da abdução, do processo de reflexão que tem por mecanismo o *pode ser*, em contraste com o Segundo e o Terceiro modos do pensamento (os da Ética e da Lógica) lastreados no *dever ser*. Quase todo pensamento procede pelos três modos simultaneamente ou por etapas, mas um, por vezes, dá o tom: no juízo do possível, predomina o pensamento estético, pelo ícone.

[4] *Against Method*, 1975, publicado no Brasil pela Francisco Alves.

O século XX, no auge de uma Modernidade iniciada pelo menos um século antes, foi a Era dos Explicadores, nome mais eloquente para aquilo que um dia se chamou de Intelectuais (embora não se aplicasse apenas a estes). Explicar é uma tentação demasiado humana, incontornável quase. Mas hoje se percebe que, antes de mais nada, descrever é fundamental. A descrição abre a porta do possível, que a explicação costuma fechar com um pontapé.

T. C.

junho de 2011

PREFÁCIO À TERCEIRA EDIÇÃO

Modernidade, pós-modernidade, contemporaneidade: a relação

"Desapareceu tudo que era firme e somente o fugaz permanece e dura". Esse verso do poeta espanhol Quevedo (1580-1645) permanece firme em minha memória desde que o li há um bom tempo. Já o utilizei (talvez numa tradução com palavras algo distintas mas de mesmo sentido) em outros textos, em particular como epígrafe a um capítulo de meu livro A cultura e seu contrário[1]. *E esse mesmo verso aflora mais uma vez à memória agora que se trata de escrever um novo prefácio a esta edição de* Moderno pós moderno.

Um livro, como um poema, a rigor se abandona, não se revê, nem se corrige. Se algum leitor ainda retirar algo dele, o livro está vivo. Caso contrário, morreu. Abandonar não significa repudiar: significa deixar como está, no estado em que está. Deixo este livro basicamente como está. Sinal de que acredito que ele ainda propõe pontos estimulantes para a reflexão. Como se fosse um livro de história. Ele não nasceu como um livro de história, nasceu como um livro de combate teórico, como a maior parte do que escrevi. Agora, porém, ele adquire um sabor de história. Isso não quer dizer que suas reflexões sejam indiscutíveis (a história é sempre reconstruída) mas que os fatos e aspectos da vida e do mundo que comenta sustentam-se como temas de reflexão e como representação de um período. Quer dizer, ainda são, essencialmente, questões.

Muita coisa mudou, sem dúvida, desde que este livro foi publicado pela primeira vez. E, mesmo, desde a edição anterior. A globalização, que praticamente não aparece nas páginas das edições anteriores, tornou-se uma nova ordem cuja lógica ninguém parece de fato entender, mas que nos afeta a todos, seja onde for que nos situemos na escala social. A crise financeira de 2008, que será também uma crise econômica, tornou clara a instabilidade do sistema e pôs em evidência algo que já se sabia antes dela: o fato de que esta se tornou uma sociedade, uma cultura do risco. Não há mais certezas de quase nenhuma espécie. Todas as sociedades e culturas conheceram o risco, sem dúvida. Na literatura, a ideia de risco aparece em diferentes momentos — e a época dos descobrimentos portugueses e espanhóis, como lembra Anthony Giddens[2], sem dúvida foi uma delas. Mas o risco, hoje, é uma realidade que tudo permeia e surge como estrutural. O período que se seguiu à II Guerra Mundial foi outro momento de alto risco, com a ameaça do holocausto nuclear. Mas a criação da ONU, o fortalecimento do Estado de bem-estar social (pelo menos até meados dos anos 70 do século XX) e a queda do muro de Berlim, com o subsequente colapso da União Soviética, pareceram prometer épocas de calmaria e bonança para a humanidade (ou parte dela), antecipadas (prematuramente) na ideia (ou no desejo, na ilusão) da sociedade da abundância que se comentava nos anos 60 desse mesmo século XX que já parece longínquo. A crise de 2008, que não foi a primeira, demonstrou, se era preciso fazê-lo, que nada estava garantido. A ideia de um caos do mundo mal se oculta por trás dos discursos esperançosos que retornam. O bem-estar social não está garantido, a aposentadoria não está garantida, os serviços médicos não estão garantidos, a educação não está garantida, a tranquilidade nas ruas para se voltar vivo para casa não está garantida. Isso significa, claro, com todas as letras, que o Estado não está garantido, por mais que os amantes eternos do Estado onipresente e onipotente insistam que ele ainda não morreu.

---

[1] São Paulo: Iluminuras, 2009.

E o risco aumenta com as poucas certezas que sobram. A família, por exemplo, é hoje algo bem diferente do que era há 20 anos. Os jovens não têm emprego ou o têm intermitentemente, e por isso moram mais tempo com a família — família que no entanto se dilui, se fragmenta e desaparece cada vez mais ao mesmo tempo em que as pessoas vivem cada vez mais. Como cuidar de quatro avós (ou mais) e de dois pais (ou mais) se o emprego virou uma miragem e o Estado se recolhe?

A segurança, depois de 11 de setembro de 2001, é outra miragem. Ninguém mais está seguro em parte alguma. Quando não é uma nova epidemia, propulsionada pelos mais de 6 bilhões que povoam (e corroem) a Terra, é a violência do tráfico que um Estado fantasmagórico não consegue (e por vezes não quer) debelar ou a violência do terrorismo sem fronteiras. Velhas práticas que pareciam definitivamente erradicadas, como a pirataria em alto mar, retornam com força incontida. E o velho, a tradição, que parecia superada, também volta com força na figura dos diferentes fundamentalismos, não apenas os religiosos. Os fundamentalismos não admitem as interpretações variadas, as identidades cambiantes, a diversidade cultural que hoje tanto se cultiva (nos discursos), nem a ironia e muito menos a crítica. Aquele que é o maior filósofo espanhol atual, e, numa palavra, uma das melhores cabeças pensantes do mundo, o cartunista El Roto[3], colaborador do cotidiano El País, neste mês de novembro de 2009 publicou uma vinheta onde se via um rosto carrancudo sob a legenda Ideologia: que grande invenção para não ter de pensar. Com todas as mudanças do mundo, a ideologia, várias delas, continuam firmes e atuantes. Esse é um outro modo de dizer que a democracia, em boa parte do mundo, se não em todo ele, continua uma meta a perseguir, quer dizer: continua um risco, incompleta e ameaçada. E a segurança ecológica, essa, está por um fio — se é que esse fio já não se rompeu há um bom tempo.

Nesse cenário, uma nova sensibilidade é visível pelo menos em boa parte daquilo que ainda se chama de Ocidente (e infiltra-se em porções amplas, apesar da repressão, naquilo que ainda se chama de Oriente). A preocupação com a natureza reaparece, depois de ter sido destacada pelos Românticos na virada do

---

[2] *Runaway world*. Londres: Profile Books, 1999.

[3] Seu nome verdadeiro é Andrés Rábago Garcia.

século XVIII para o XIX (com a proposição de que a história cultural é parte da história natural). O que se faz no corpo (as tatuagens) e com o corpo, na sexualidade e fora dela, é um sinal claro desse outro modo de sentir a vida e o mundo. O trabalho não é mais um valor indiscutível (mesmo porque ele existe cada vez menos). Nem a carreira. Isso explicará por que, como diz Michel Maffesoli, o "espírito de seriedade do produtivismo moderno está sendo substituído pelo sentido do lúdico ambiente".[4] *Esse novo espírito ainda trará (terá necessariamente de trazer) revisões importantes em todos os setores, inclusive na cultura (o que é patrimônio, que patrimônio preservar, como preservar qual patrimônio, o que é de fato a arte: essas são apenas algumas das perguntas que se impõem cada vez com mais força).*

A sensibilidade atual é definitivamente outra. Sem dúvida não é mais a sensibilidade moderna. Para onde quer que se olhe. Um nome lhe foi dado: é a sensibilidade pós-moderna. Este livro trata de indicar em que, tentativamente, ela consiste, em alguns campos. E aquilo em que ela consiste ainda é, em larga medida, aquilo que lhe foi atribuído na primeira edição deste livro. O mundo e a vida mudam muito, e depressa. Mas não tão rapidamente assim. Outros capítulos, sobre o corpo, o sexo, as relações entre a cultura e a arte, precisariam ser adicionados a este volume. Mas eles ou já aparecem em outros textos meus ou já foram objeto de outros autores. De resto, neste terreno nenhum livro contém toda a verdade: cada texto é uma parte de um mosaico feito de componentes de diferentes tamanhos, consistências e cores, cada um figurando e configurando alguma coisa cuja imagem final não chega necessariamente a formar-se (como a escultura, Memory, *que Anish Kapoor mostra neste mesmo mês de novembro de 2009 no Guggenheim de Nova York e que não tem como ser vista na totalidade pelo observador.*[5]

---

[4] *Apocalypse*. Paris, CNRS, 2009.

[5] Ver em: http://web.guggenheim.org/exhibitions/exhibition_pages/kapoor/index2.html#overview — pelo menos durante algum tempo.

*Não se trata mais, a esta altura, de valorar essa sensibilidade em confronto com a anterior. Certos equívocos e desastres do pensamento moderno já ficaram agora suficientemente demonstrados e certas conclusões apressadas do pós-modernismo ou de algum pós-modernismo, com sua dose algo equivalente de desastre (*algo *porque, afinal, o pós-modernismo é mais recente em seus efeitos), também.*

Nesse cenário, o que este novo prefácio pode fazer é responder a duas perguntas que de vez em quando se apresentam a este autor, uma mais antiga e outra, mais recente.

A mais antiga: por que, afinal, no título do livro não há o esperado hífen antes da segunda ocorrência da palavra moderno, *por que afinal o livro não se chama* Moderno pós-moderno *ou* Moderno/Pós-moderno *ou qualquer arranjo dessas palavras, mas sempre com o hífen?*

A mais recente: a esta altura, já encerrada a primeira década do século XX, em quê na verdade consiste a contemporaneidade, *admitida a hipótese de que a questão da pós-modernidade esteja, senão resolvida, pelo menos equacionada? Em outras palavras,* do quê e de quem *sou contemporâneo, o pós-moderno é contemporâneo de quê, é mesmo meu contemporâneo, como posso ser contemporâneo desse pós-moderno?*

Desde sua primeira edição, este livro já tinha consciência dessa problema[6] *e procurava, não resolvê-lo, mas em todo caso apontar para suas balizas recorrendo à fórmula de Karl Marx segundo a qual era preciso distinguir entre ser filosoficamente contemporâneo do presente e ser historicamente contemporâneo do presente. Marx dizia que os alemães seus contemporâneos eram contemporâneos filosóficos do presente sem serem contemporâneos históricos desse presente. Roland Barthes deve ter lido a mesma passagem que me chamou a atenção porque, sem citar Marx, que eu me lembre, dizia que ele mesmo, Barthes, era "o contemporâneo imaginário de meu próprio presente, contemporâneo de suas linguagens, de sua suas utopias, de sua*

---

[6] No capítulo *Contemporaneidade*, de modo central.

mitologia ou de sua filosofia mas não de sua história, da qual habita apenas o reflexo ondulante". Ambas são formulações pouco claras, mas com grande valor heurístico para quem queira delas tirar o que seus autores não puderam ou não se preocuparam com tirar. De ambas formulações eu extraí, naquele capítulo, o que pude extrair. Nos dois últimos parágrafos desse capitulo sobre a contemporaneidade eu procurava dizer algo que talvez só fosse ficar inteiramente claro na última frase do ultimo capítulo, quando me referi ao objeto ou objetos das reflexões deste livro dizendo que eles se encontravam "nos intervalos de uma cultura sempre mais relacional, cada vez menos pontual". As duas palavras importantes ali são intervalos *e* relacional. *Esses intervalos eu aprendi, mais tarde, a chamar, talvez mais apropriadamente, de* pontos cegos *da cultura, ali onde uma coisa se funde com outra ou se coloca ao lado de outra, que é por vezes seu contrário — mas não para fazer surgir, como pensava a dialética, uma terceira coisa diversa das duas anteriores e que as "superava" a ambas mas, "simplesmente", para fazer aparecer uma coisa* outra *e* mais complexa *que não elimina as duas anteriores e acrescenta-se a elas e com elas forma uma nova entidade, embora em conflito (como sugere Georg Simmel*[7]*). Em 1986, quando terminei este livro pela primeira vez, eu evidentemente não havia ainda lido um livro de Appadurai Arjun publicado em 1996*[8] *no qual esse autor propunha que não mais se poderia falar em cultura mas, sim, no* cultural. *O que ele queria dizer por isso, algo que talvez não está assim expresso em seu próprio texto, é que não há propriamente (para não dizer que não há* mais, *porque provavelmente nunca houve)* objetos *de cultura, eventos de cultura, fatos de cultura, fenômenos de cultura mas (não direi "apenas", porque o que existe já é muito)* relações *entre esses objetos ou fenômenos, o que tem por consequência que aquilo que muda não são tanto os objetos ou*

---

[7] *Le conflit.* Paris: Circé, 1995.

[8] *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization.* Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1996.

fatos ou entes em si mas as relações entre eles. As coisas, os temas aqui discutidos estão presentes, assim, nessas relações: não são pontos *precisos e delimitados.*

Esse é, no fundo, a questão deste livro e aquilo que explica por que não deve haver, depois do Pós, *um hífen. O hífen isolaria dois objetos, dois fatos, duas ocorrências; com isso os constituiria e no mesmo ato os manteria afastados um do outro. A questão, porém, é que a pós-modernidade, se ela deve existir com esse hífen, é uma relação entre versões do moderno. É possível que a segunda versão supere, por vezes, a primeira. Na maior parte das vezes, porém, ela existe ao lado da primeira para com ela entrar numa* relação complexa. *De certo modo, esse entendimento dá razão aos que dizem que não existe pós-modernidade, apenas um novo estágio da mesma modernidade. Mas esse entendimento ao mesmo tempo desautoriza esse crença: há sim algo de novo, e esse novo é a relação que se faz, na contemporaneidade, entre aquilo que existiu e o que está passando a existir e que é diferente do anterior.*

Esse entendimento relacional dos fatos, movimentos e períodos da cultura ficou ainda mais confirmado para mim ao ler a apresentação que Giorgio Agamben fez de um seminário que iria conduzir sobre a ideia do contemporâneo[9]*. Seu texto reproduzia apenas sua aula inaugural desse seminário, cujo conteúdo desconheço. Mas o que ele ali destaca me serve como uma justificativa adicional ao título deste livro e como confirmação do que nele é proposto. Agambem observa, com razão, que próprio do contemporâneo é a capacidade de pôr o presente em relação com outros tempos, com isso lendo a história de modo inédito e criando as condições de citá-la em função de uma necessidade, necessidade que provém de uma relação que o contemporâneo não pode evitar. Assim, a pergunta "de que e de quem sou contemporâneo" tem uma resposta. Não sou propriamente contemporâneo deste objeto ou fenômeno mas sou contemporâneo de uma nova relação que consigo fazer entre este*

---

[9] *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris: Rivages poche, 2008.

objeto ou fenômeno e outro, de um outro tempo — e uma nova relação que é necessária porque responde a algo que antes não existia.

A ideia de relação, como se vê, só faz afirmar-se e reafirmar-se. Há, no texto de Agamben, outros aspectos que se ligam a meu texto original deste livro. Aquilo que eu ali chamava de "intervalo da cultura", e que num texto de 2002 intitulado "Uma cultura para o século (Tudo fora de lugar, tudo bem)"[10] *passei a denominar de "pontos cegos da cultura", Agamben intitula de "obscuridade". E continua para dizer que contemporâneo é aquilo ou aquele que fixa o olhar sobre seu tempo, não para perceber suas luzes, mas sua obscuridade. Agamben não está preocupado com este tema mas, a partir de sua observação, eu diria que, no presente, as luzes vêm da modernidade ao passo que a obscuridade é, em parte, aquilo que chamamos de pós-modernidade ou, melhor, a relação que uma entabula com a outra. Ser contemporâneo, continua o filósofo italiano, é perceber na obscuridade do presente essa luz que busca chegar até nós*[11] *e não consegue. E que para ser contemporâneo é preciso ser de algum modo inatual, isto é, é preciso* não *coincidir inteiramente com o presente, com o "seu tempo", nem aderir a suas pretensões — e que é exatamente esse distanciamento e esse anacronismo que melhor permitem perceber e apreender "este tempo", o meu tempo, o presente, o contemporâneo. A pós-modernidade é esse distanciamento e esse anacronismo. Dizendo isso, nova lenha parece ser levada à fogueira acesa pelos que taxam a ideia de pós-modernidade de não apenas falsa como velha. Mas, o fato é que ela é de fato* velha *ou, melhor, o fato é que ela, não temendo o velho e não temendo incorporar o velho, não temendo manter uma relação com o velho, permite mais e melhor que outra coisa detectar e compreender o presente, este presente pós-moderno. A noção de anacronismo é central aqui. Em arte ela é comumente*

---

[10] Publicado em *A cultura e seu contrário*, op. cit.

[11] Claro que dizendo isso ele atribui uma *intenção* a essa luz, que em parte será a cultura e em outra parte a natureza — mas essa é uma outra questão,que fica para outra ocasião.

chamada de "estilo tardio". Muitos críticos e historiadores da arte comprometidos com a vanguarda e com a ideia moderna de vanguarda recusam certos artistas por neles verem a marca de um "estilo tardio" (aquilo que está "fora de moda", preso a alguma "linguagem anterior") que os desqualificaria de programas de exposição e, mesmo, da história da arte. Esse não é, nem de longe, meu entendimento. Como argumentei em outros livros[12]*, o* tardio *é parte integrante e vital daquilo que se faz aqui e agora, e inclusive daquilo que é vanguarda — se é que esse termo ainda tem vigência na pós-modernidade. No mínimo, é sem dúvida parte da pós-modernidade, que não pode ser entendida sem ele. Provavelmente tendo lido Edward Said em textos escritos ao final de sua vida em 2003*[13] *, que ele no entanto não cita (ou quem sabe apenas convergindo com Said: isso não é incomum na história das ideias), Agamben, escrevendo em 2008, sugere que é essa inatualidade que permite compreender nosso tempo na forma de um "cedo demais" que é ao mesmo tempo um "demasiado tarde" e que também "ainda não é" (praticamente as mesmas ideias de Said). Mas, nada é cedo demais, nem demasiado tarde (ou, se for o caso, nada que é de fato bom é demasiado prematuro ou velho demais). E não é nem uma coisa, nem outra porque o que existe entre elas é uma relação — e é o modo inédito de propor essa relação que constitui a sensibilidade do contemporâneo, a sensibilidade contemporânea (no limite, a pós-modernidade).*

A ideia de relação é a pedra de toque da ciência contemporânea. Se for preciso dizê-lo, e se isso tiver sentido em ciência, era a pedra de toque já da ciência moderna, aquela que se inaugura por exemplo com Einstein e seus estudos de 1905 sobre a eletrodinâmica e sua teoria da relatividade especial. A ciência, mais que estudo dos objetos, é estudo das relações entre os objetos. Nas ciências humanas não precisa ser diferente.

---

[12] *Itaú Moderno: Arte no Brasil 1911-1980* e *Itaú Contemporâneo: Arte no Brasil 1981-2006*. (São Paulo; Itaú Cultural, 2006 e 2007, respectivamente).

[13] *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*. Pantheon Books, 2006.

Deixando de lado o fato de que os cientistas "duros" estão muito mais acostumados e dispostos do que os cientistas "humanos" a rever seus conceitos e suas crenças a cada tanto (remember a *constatação de El Roto sobre a ideologia), se há alguma coisa de positivo que a ideia de pós-modernidade fez pela teoria da cultura (e da arte) foi a necessidade de pôr em evidência o tema* do relacional. *É o que este livro procurou fazer — e que continua atual.*

T.C.
novembro de 2009

O vazio moderno-pós-moderno

無 O vazio, na cultura joponesa, não é assim tão vazio: está ocupado por existências e não existências e define-se pela tensão entre umas e outras. Separando o vazio da plenitude não há uma oposição; apenas, o espaço de uma relação de reversão: uma coisa reverte na outra, infinitamente. Nem para esta nossa cultura de derivação europeia o vazio será inteiramente vazio; como conceito teórico, talvez; quando se trata de operar sobre ele, entendê-lo como vazio parece-nos pura impossibilidade, o que nos coloca bem mais perto da visão oriental do que parece. Assim, uma fábula japonesa poderá ser significativa também para nós: um estrangeiro, no Japão, quis iniciar-se na prática do kyudô, o "caminho pela arqueria"; no primeiro tiro, sua flecha não acerta no centro, mas atinge o alvo, e isso o anima; em seguida, porém, o mestre entrega-lhe outro arco, sem flecha, para seu próximo tiro: atirar sem flecha, atirar no vazio, era a razão do kyudô. Ou de um ensaio sobre o moderno e o pós-moderno.

Moderno

“Muitos povos e civilizações chamaram-se a si mesmos com o nome de um deus, uma virtude, um destino, uma fraternidade: Islã, judeus, nipônicos, tenochcas, árias, etc. Cada um desses nomes é uma espécie de pedra de fundação, um pacto com a permanência. Nosso tempo é o único que escolheu como nome um adjetivo vazio: moderno. Como os tempos modernos estão condenados a deixar de sê-lo, chamar-se assim equivale a não ter nome próprio” (Octavio Paz, em *Sigilos em rotação*).

Octavio Paz sofisma, um pouco, e faz que não percebe. Tanto quanto antes, para nosso provável azar, esta humanidade continua a ser islâmica ou judaica ou nipônica e tantos outros nomes que reivindicam um atributo divino, uma virtude, um destino, uma fraternidade — uma permanência que se pretende, não raro, especial, superior e exclusiva. Mesmo o Brasil teve um vínculo com um totem da permanência relativa, como sabemos agora, que não era uma pedra mas uma árvore, a árvore do pau-brasil, essa madeira vermelha de cuja cor fomos alienados a ponto de não sobrar traço dela em qualquer de nossos emblemas e consciências, reprimida que foi para baixo de verdes e amarelos. É verdade que nosso totem vermelho não era um deus, nem uma virtude, muito menos uma fraternidade; não era, em suma, nenhum *valor*, o que é ótimo (e nisso já éramos pós-modernos); de todo modo, através de cor e nome, era uma ligação com alguma permanência.

Mas Paz está certo ao anotar que este tempo — embora não só este — tenta obsessivamente definir-se como moderno. E, agora, pós-moderno. (Mas, novamente: não é *todo* este tempo que se quer moderno: o nipônico, sim; o islâmico, de modo algum...) E continua certo ao ver em *moderno* um nome oco, quer dizer, um nome que pode ser recheado com variados conteúdos.

Moderno é termo dêitico, termo que designa alguma coisa mostrando-a sem conceituá-la; que aponta para ela mas não a define; indica-a, sem simbolizá-la. "Moderno" é, assim, um índice, tipo de signo que veicula uma significação para alguém a partir de uma realidade concreta *em situação* e na dependência da experiência prévia que esse alguém possa ter tido em situações análogas. Vejo fumaça elevando-se por trás daquele morro a quinhentos metros de onde estou. Vejo apenas fumaça, entre o branco e o cinza. Minha experiência anterior me diz que na origem desta fumaça possivelmente há fogo. Este tipo de fumaça, nestas cores, com este volume e nesta quantidade, *ali*, muito provavelmente é indício de fogo. A mesma cor de fumaça, não naquela quantidade e em outra situação, talvez fosse produto de gelo seco. *Ali*, quase certamente é sinal de fogo. Nada sei sobre a natureza física da fumaça e não posso definir o que seja fogo: aquela fumaça nada me diz conceitualmente sobre si mesma ou sobre sua causa. Talvez signifique alguma coisa a mais para um especialista, não para mim. Mas sei reconhecer que onde há fumaça, há fogo.

Com a palavra *moderno*, é semelhante. A maioria das pessoas sabe reconhecer alguma coisa como moderna, embora seja incapaz de descrever ou definir em que consiste essa modernidade. Isto, a rigor, não porque a palavra *moderno* seja vazia mas porque oca na verdade é nossa *referência* do que seja moderno, oca é nossa ideia de moderno, oco é o pensamento do moderno. Vemos um objeto concreto à nossa frente e temos uma palavra para designá-lo: moderno. A relação que se estabelece entre esse objeto, essa palavra e nossa mente, porém, é uma relação vazia. É o que Octavio Paz está dizendo. Lida fora do contexto, sua colocação pode soar pejorativa. Talvez fosse melhor dizer que essa palavra e essa relação não são vazias mas abertas. A relação, neste caso, é uma relação ausente, de ausências, que pode ser feita e que de fato se refaz em cada situação, variando conforme variarem o objeto concreto e a mente de quem se coloca diante dele. Portanto, uma relação que pode receber variados conteúdos. Quem não tem nome próprio pode ter muitos nomes, uma multiplicidade de nomes. Esta não é, em si, uma condição negativa. Pelo contrário.

Modernismo

O modernismo é, antes de mais nada — embora esta palavra esteja em desuso —, um estilo. Uma linguagem, um código, um sistema ou um conjunto de signos com suas normas e unidades de significação. Implica uma visão de mundo — o que levou Henri Lefebvre a escrever que por "modernismo" pode-se entender a consciência que cada uma das gerações sucessivas teve de si mesma, a consciência que as *épocas* e os *períodos* tiveram de si mesmos. "Consciência" talvez seja uma palavra forte demais. Por época ou período entende-se um conjunto de pessoas, num certo espaço-tempo, e as relações entre elas estabelecidas. Assim, melhor usar a palavra "representação", que não elimina, como o uso de "consciência" pode dar a entender, o fenômeno da alienação, uma constante histórica. O mais comum é que as pessoas, numa situação de alienação, se façam uma representação de suas condições de existência e das relações que com estas mantêm - representação nem sempre pertinente. De todo modo, resta saber se as épocas e os períodos se sabem realmente *modernistas* ou se veem a si mesmos como *modernos*, apenas.

Sendo uma representação, o modernismo é mais uma fabricação do que uma ação. Ambas têm um ponto de partida mas só a *fabricação* conta com um plano claro para a viagem e um ponto determinado de chegada. Digamos que talvez os "grandes" modernismos, os modernismos radicais, sejam uma ação; a maioria é fabricação. (Aqui se abriria uma enorme discussão para saber se o dadaísmo é modernismo-ação enquanto o cubismo é modernismo-fabricação, ou se a arte *pop* é mais fabricação do que ação...) A fabricação implica um projeto, fenômenos de consciência ou, como diz Lefebvre, projeções de si e projetos fantasmais, certezas e arrogâncias. Pode, ainda, implicar conceitos como o de moda ou esnobismo.

A Semana de Arte Moderna de 1922 foi um modernismo. O surrealismo, outro. O modernismo parece ser, assim, antes do que a consciência, um signo produzido por um indivíduo ou grupo de indivíduos, signo de toda uma geração ou apenas de um recorte dela. Se adotada a tese de que a obra cultural é produto de toda uma sociedade tal como ela se expressa através de um indivíduo, o criador, e não produto de uma personalidade singular e isolada, o modernismo poderia ser o signo de uma época. De todo modo, não é a consciência que uma época tem de si mesma. Mesmo porque, não é incomum que uma época deixe de reconhecer seus modernismos ou parte deles.

Se o modernismo é fabricação, ação é o moderno? Não, ação é a modernidade.

Modernidade

O modernismo é o fato, a modernidade é a reflexão sobre o fato. A modernidade, ainda seguindo Lefebvre, é acrílica ou esboço de crítica, menos ou mais desenvolvido; é, também, a autocrítica, quando existe. É a tentativa de conhecimento. Se o modernismo é a certeza e, não raro, a arrogância do produtor, a modernidade é a interrogação, a dúvida e a reflexão — não que não exista muita reflexão arrogante, muita reflexão certa, demasiado certa, de suas dúvidas.

Por ser um processo de descoberta, a modernidade é uma ação. Tem um ponto de partida e um programa de trabalho; seu ponto de chegada, porém, é incerto e não sabido e o percurso não resulta do projeto individual de uma única personalidade mas da somatória ocasional, por acaso & escolha, de variados projetos.

A modernidade, sim, poderia ser a consciência que uma época tem de si mesma (e fica evidente que toda consciência é uma modernidade) — não fosse a alienação um processo social interveniente cuja finalidade é, exatamente, evitar essa consciência de si ou gerar uma consciência de si neurotizada. O moderno é, não raro, a consciência neurotizada da modernidade. Novamente voltamos a um ponto já indicado: se considerarmos que toda produção, incluindo a reflexão, não é fruto de uma personalidade mas de toda uma coletividade, então a consciência que aquele pensador ou camada de pensadores tem de uma época seria a consciência dessa época. Essa situação, no entanto, seria aquela onde aparece a figura do intelectual orgânico, esse intelectual ligado a uma camada ou classe e que, pensando essa classe, pensa com ela. Essa, no entanto, ainda é a exceção, não a regra, e o que interessa é exatamente sublinhar o papel que a alienação representa, enquanto fenômeno social, no processo da modernidade.

Uma época, assim, pensa a si mesma mais como moderna do que como modernidade. Tem seus modernismos e eventualmente os identifica, tem consciência de sua existência. Não se pensa, porém, como modernista, mas, quase sempre neuroticamente, como moderna.

O moderno, no limite, é o novo — e o novo é a consciência neurotizada da modernidade. Na França medieval, algumas cidades contavam com certos magistrados que, enquanto assessores do "prefeito", tratavam dos assuntos de polícia, do ordenamento da vida comunitária, etc.: os magistrados recém-eleitos ou indicados chamavam-se "modernos" e aqueles cujos mandatos expiravam, "antigos". No século V, quando provavelmente a palavra "moderno" aparece pela primeira vez, modernos eram os novos tempos cristãos, o presente cristão que se opunha ao passado romano e pagão. (*Moderno* vem do baixo latim *modernus*, de *modo*, que significa *recente*; cf. *hodierno*, derivado de *hodie*, hoje, este dia, tempo presente.) Num e noutro caso, o que está em jogo é a ideia do novo. A noção de novo, mais precisamente, a valorização do que é novo, não é uma constante na história da cultura. O novo, ou o original, não era por si só traço capaz de chamar a atenção na antiga cultura chinesa. O quase oposto prevalecia: um pintor era bom quando conseguia copiar perfeitamente um mestre. A diferença era reconhecida e também valorizada enquanto tal — mas apenas depois de seu detentor ter demonstrado que era capaz de *ser igual*. Ao contrário do que acontece nos tempos modernos, a diferença pela diferença não era um valor positivo. Mesmo na cultura ocidental o valor desmedido atribuído à originalidade *porque original* é relativamente recente. O século XVII ainda está cheio de grandes pintores que são grandes porque pintam *à maneira* de outros grandes pintores (embora o maneirismo esteja longe de ser apenas isso; mas esse é um outro assunto). Apenas a partir do século XVIII e, mais especificamente, do século XIX, com seu processo de industrialização e mercantilização exacerbadas, inclusive da cultura e da arte, é que a originalidade ascende à posição de valor supremo: assim o exige um mercado ávido por coisas diferentes que, exatamente por serem diferentes, devem valer mais (dinheiro) do que as coisas conhecidas. Um mercado esfomeado de novidades. E é a novidade a consciência neurotizada, a representação neurótica do novo. E por isso o moderno é, não raro, a consciência neurotizada da modernidade: uma época não se pensa tanto como modernidade quanto como moderna, e o que ela entende por moderno é mais a novidade do que o novo, embora também o novo funcione como indício de uma modernidade que ela na verdade não possui (ela não faz a reflexão crítica). É pacífico que nem toda novidade é nova, nem todo novo, moderno.

As reflexões feitas sobre moderno, modernismo e modernidade valem, mudando-se referentes e referências, para o pós-moderno, o pós-modernismo e a pós-modernidade.

O "projeto da modernidade"

Em princípio, haverá tantas noções de moderno, modernismo e modernidade quantos forem os espaços e os tempos considerados. Haverá aquela e esta modernidade, uma modernidade "deles" e a "nossa" modernidade.

Fala-se, porém, num "projeto da modernidade" que recobriria de modo amplo e geral os últimos três séculos da cultura ocidental de extração europeia. O início desse projeto estaria na distinção clara de três domínios anteriormente imbricados num único: ciência, arte e moral, com o posterior aparecimento de outros campos autônomos, como o da lei e o da política. Na base dessa divisão está a fragmentação da religião em domínios distintos do conhecimento, que dela gradativamente se afastam. Ainda no início do século XVII, ciência e religião formavam um par cujo divórcio poderia significar a fogueira para seu proponente — não um abstrato fogo do Inferno mas um bem vivo fogo terrestre armado em praça pública. Foi o destino de Giordano Bruno e, quase, o de Galileu. O projeto dos iluministas consistiu em firmar os campos distintos em que o pensamento e a ação poderiam exercitar-se: a fé de um lado, a verdade (da ciência) de outro, o comportamento em seus circuitos próprios e a arte por sua conta. É o momento em que se começa a falar na "autonomia da arte": a arte não está mais no projeto da religião mas em seu próprio projeto — é a *arte pela arte*, mas não com o sentido pejorativo que os defensores do comprometimento social da arte mais tarde iriam atribuir a essa expressão. É a arte que, simplesmente, deixa de se atrelar a decisões exteriores e, no caso, especificamente religiosas.

É o momento, ainda, em que o conhecimento e a expressão se especializam. No século XVI um mesmo homem podia avançar pelos caminhos da ciência, da técnica, da estética, da arte e outros tantos. Como Da Vinci. À medida que se avança na direção do século XIX, essa diversidade num só homem, essa uni-versidade, torna-se cada vez mais árdua. Alguns lamentam a transformação, comentando que é a partir desse instante que a arte — mas não só ela: também a ciência e a filosofia e a cultura como um todo — afasta-se do povo e passa a circular apenas no circuito dos iniciados, os próprios artistas, os críticos, os pensadores, os explicadores. Durante o século XVI, os grandes projetos arquitetônicos na Itália, por exemplo — a construção de uma catedral ou um grande palácio —, eram frequentemente expostos ao público, que sobre eles opinava. Ninguém perguntou ao povo brasileiro se lhe agradava o projeto de Brasília. Mesmo agora (1986) quando o presidente socialista da França fala na "grandeza" histórica do país e afirma que um dos modos de simbolizá-la é através dos grandes projetos arquitetônicos, estes — como a profunda modificação no Louvre — são expostos ao público mas não para que se opine sobre eles e, sim, apenas para convencer a todos da justeza da escolha do príncipe. O distanciamento entre produção cultural e povo não será, na modernidade, tanto uma questão de especialização na matéria cultural quanto um problema de autoritarismo no trato com a coisa pública. O que leva a concluir que o "projeto da modernidade" mudou muita coisa, mas em nada ou quase nada alterou esse aspecto nuclear da vida em sociedade — o que poderia levar alguém a perguntar, com razão, que tipo de modernidade é essa... De todo modo, os lamentos diante dessa especialização e desse afastamento entre povo e peritos da cultura não devem impressionar muito. Os que os expressam parecem sentir uma acentuada saudade dos "bons velhos tempos", de uma antiguidade que não teria como assegurar sua permanência diante de uma sociedade cada vez mais complexa e envolta num emaranhado de informações cada dia mais facetado e intrincado.

Necessário, também, observar que o projeto da modernidade não se realizou ainda inteiramente para todos, mesmo para os que trafegam pela órbita da cultura europeia. Como este Brasil. Uma das primeiras consequências do plano iluminista foi a distinção entre religião e política. Isto, no Brasil, ainda não é uma realidade perfeita. Em vários órgãos que representam direta e imediatamente o Estado perante a sociedade — como tribunais de justiça e delegacias — é ainda possível enxergar o crucifixo cristão pregado na parede em lugar de destaque. E bem recentemente tivemos o episódio da proibição, pelo Estado e a pedido de representantes da Igreja Católica, do filme *Je vous salue, Marie* (*Ave, Maria*), do modernista e pós-modernista Jean-Luc Godard, numa dupla intervenção canhestra dessa mesma Igreja: primeiro, por exigir que continue em vigor o "projeto da Antiguidade" que não separa religião-moral-política-arte; segundo, por não perceber que o filme de Godard é profundamente... religioso. Em todo esse episódio infeliz, cabe reconhecer de todo modo a grande coerência da Igreja Católica, coerência talvez inconsciente mas não menor por isso: é que ela não proibiu uma obra qualquer, mas exatamente a obra de um modernista que se integra de modo radical na modernidade (e na pós-modernidade). A Igreja não parece alterar-se com a enxurrada de filmes que envilecem o ser humano de um *modo antigo*, quer dizer, filmes feitos hoje mas que nem por isso são modernos porque seguem uma estética antiga ou nenhuma estética (o que é a perfeita negação da modernidade). Ela foi proibir exatamente um filme da modernidade. Ela parece reconhecer, pressentir de longe seu verdadeiro inimigo...

Como se vê, a modernidade está longe de apresentar-se triunfante no Brasil. Em outras regiões do mundo, esse projeto foi rechaçado frontalmente e continua a ser batido a cada dia. A cultura muçulmana, particularmente na versão integrista do islamismo tal como impera no Irã e se alastra pela vizinhança, rechaça o centro mesmo do projeto da modernidade, que é a separação entre vida política, religião, ciência, moral e arte. Para o Islã integrista, Deus age na história através de todos os veículos, da teologia à jurisprudência, da moral à arte. Agir religiosamente é agir politicamente. Nada mais natural que nesse cenário surja um *Hezbollah*, literalmente "Partido de Deus", um dos braços mais armados do aiatolá Khomeini e o maior responsável por atos de terrorismo um pouco por toda parte no Oriente Médio e em especial no Líbano. Já no exílio na moderna nação francesa, nos tempos do xá, Khomeini dizia para os que quisessem ouvir (bem poucos) que seu maior inimigo, e o do Islã, era o espírito moderno, e que era a modernidade que ele queria varrer do Irã. Como à época seu adversário era o xá, alvo de todos os dotados com um mínimo de senso de decência, preferia-se interpretar o discurso de Khomeini apenas pelo seu lado ideológico e político e não se entendia que esse era inseparável da linha religiosa, com tudo que isso pudesse incluir. Não se queria entender que muito mais do que o xá ou do que o capitalismo norte-americano por trás dele, o inimigo do Islã de Khomeini era mesmo a modernidade. Foi geral o choque quando, vencedor o integrismo, começou-se a cortar mãos de ladrões, obrigar as mulheres a usar o *tchador* (véu), executar mulheres adúlteras e reféns inocentes. É que, antes de mais nada, para um *hezbollahi*, um miliciano de Deus, não há inocente: um francês ou norte-americano já é, no mínimo, um infiel, um herege — e isso já é tudo, é o máximo, o pecado máximo. Não há inocentes. Para os modernos, e para aqueles que, sendo modernos, aderiram ao pacto da modernidade, a realidade iraniana é um pesadelo, o mergulho abrupto na dimensão da Antiguidade que imagináramos deixar para trás há trezentos anos. Não há ponte entre a modernidade europeia e a antiguidade islâmica-integrista, o estranhamento e a incompreensão são totais. É uma lógica do pensar e do sentir que já afastamos de nosso comportamento (como queremos crer).

Tentam-se explicações históricas, circunstanciais, sociológicas, para o "fanatismo", como se costuma dizer, muçulmano. No Líbano, onde o Partido de Deus cresce geometricamente da noite para o dia, diz-se que os antigos camponeses xiitas, expulsos do campo e sub-humanamente amontoados nas cidades, aderem em massa ao Islã integrista porque foram oprimidos longamente pela política econômica de cristãos, muçulmanos sunitas e drusos e veem no Partido de Deus a única esperança de sobrevivência digna. Essa é apenas parte da questão. A outra, a fundamental, é a que aponta para a *visão de mundo* desse islamismo, que faz de todos os temas, incluindo os econômicos, meras manifestações periféricas de uma concepção essencialmente religiosa da realidade. Há três anos, mesmo os intelectuais materialistas do Líbano (ou talvez eles, acima de todos) não acreditavam que a revolução islâmica pudesse vingar no "clima emoliente do Líbano", como diziam. (Já ouvimos histórias semelhantes sobre o clima "emoliente" do Brasil...) E o Líbano é um país onde quase metade da população é cristã, isto é, quase moderna. Hoje, os jovens militantes do *Hezbollah*, que em toda sua vida nunca conheceram o pluralismo cultural, acham que esse dado estatístico não é nenhum impedimento para a próxima república islâmica... queira-se ou não. Deus é a História. O projeto a abater é, no fundo, o da modernidade. A "nossa" modernidade. T.E. Lawrence dizia, no começo do século, que a civilização muçulmana tinha uma natureza mais abstrata, moral e intelectual do que "aplicada", o que explicaria a ausência de sustentação de seu projeto de expansão sobre a Europa ao final da Idade Média; e que essa ausência de "aplicação" ele encontrava ainda nos muçulmanos ao iniciar-se o século XX. Se assim foi, de lá para cá os muçulmanos aprenderam com o projeto da modernidade pelo menos uma coisa que lhe é típica: a "aplicação". O que pode fazer, agora, uma bela diferença. Não é apenas uma ideia política que está em jogo. Sendo isso, é muito mais do que isso: é todo um conflito entre projetos, o "nosso" de um lado e, do outro, o projeto da Antiguidade, para chamá-lo assim deiticamente, que a humanidade conheceu por um tempo mais longo, bem mais longo, que o do frágil e errático projeto da modernidade...

Margens de "nossa" modernidade

O "projeto da modernidade" é lançado no século XVIII e firma-se ao longo do XIX — marcado, neste, por processos como o da Revolução Industrial, de um novo pensamento sobre o social (como o de Karl Marx) e o dos passos iniciais da psicanálise, para ficar nos mais evidentes.

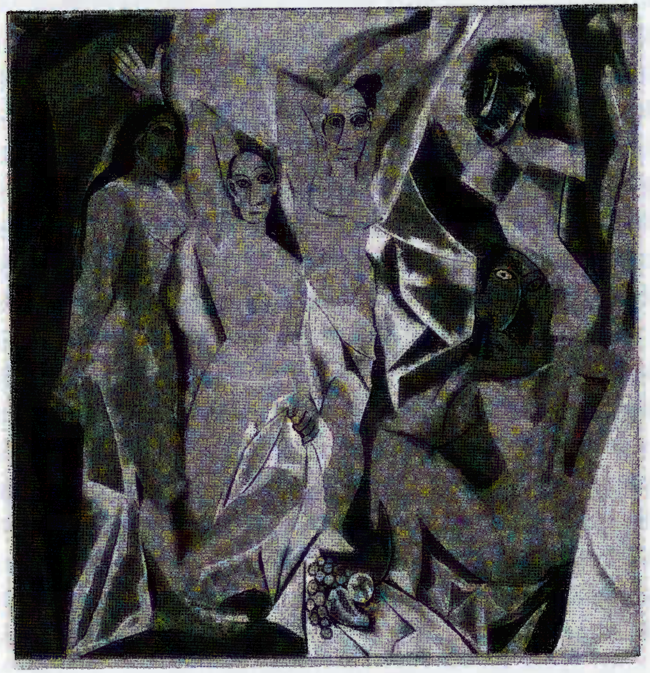
"Nossa" modernidade, porém, parece cristalizar-se e assumir contornos mais bem trabalhados nos primeiros anos deste século XX. 1905 e suas vizinhanças surgem, nesse cenário, como um marco privilegiado. 1905 é o ano da primeira revolução russa que desembocará, em 1917, numa proposta de alteração das relações sociais, após a qual a humanidade não voltou e não voltará a ser a mesma.

1905 é também o ano da afirmação de outra teoria que altera o núcleo mesmo do conhecimento humano tal como este se desenvolvera até ali: ano em que Einstein escreve artigos revolucionários sobre a teoria da relatividade, depois da qual nada será como antes. Conceitos fundamentais para o homem, como o de espaço e tempo, são revistos de cima a baixo. Deixam de existir noções até então consideradas postulados, princípios não demonstrados, como as de espaço em si e tempo em si, ou espaço absoluto e tempo absoluto. Tempos e espaços e velocidades e deslocamentos e eventos inteiros não existem mais em si mesmos, mas apenas em função de um observador, o que significa que podem assumir outro aspecto, nova realidade, se outro for o observador. Tudo é relativo. O tempo não é mais um só, nem o espaço um único e mesmo espaço sempre igual a si mesmo: tempo e espaço entram numa relação indissociável que resultará na quarta dimensão. A lógica aristotélica, que sempre organizara o pensamento humano, vê agora confirmada uma variação; antes, A era igual a A e não era B, isto é, tudo era igual a si mesmo e diferente de outro; agora, as relações tornam-se dialéticas: A define-se em oposição a um B que não é A, mas entra com esse B numa relação que tende para o aparecimento de um C que não é mais nem A, nem B e, sim, algo que os engloba e supera. Nada mais é igual a si mesmo o tempo todo (nem num só momento) e sob um mesmo aspecto. "O tempo universal, verdadeiro e matemático, transcorre uniformemente e chama-se duração", escrevia Newton dois séculos antes. Não é mais assim: cada coisa tem seu tempo (o tempo de um viajante do espaço é um, o tempo de alguém preso à Terra é outro) e todas as coisas mudam conforme seu tempo. A simultaneidade absoluta entre dois eventos deixa de existir — e sobre esta noção girará Jorge Luis Borges, mais tarde, obsessiva e poeticamente. Mesmo "a distinção entre passado, presente e futuro tem agora apenas o valor de uma ilusão" — e o filme moderno(ou pós-moderno?) de Alain Resnais, *O ano passado em Marienbad*, será um tratado cinematográfico sobre esse tema.

As teorias de Einstein tiveram um impacto que a sociedade contemporânea ainda não absorveu e incorporou inteiramente. É fácil verificar isso: apenas na cultura dita erudita, no cinema, na pintura ou na literatura de vanguarda, é possível encontrar referências à teoria da relatividade ou suas aplicações concretas. As outras formas culturais, a de massa e a popular, ainda se regem, digamos assim, pela física newtoniana. A modalidade "clássica" da narrativa, na literatura, no cinema ou no teatro, pode ser um exemplo dessa concepção newtoniana do espaço-tempo: é a narrativa com começo, meio e fim, nessa exata ordem. A introdução do *flashback* no cinema e no teatro — a interrupção da narração do presente para que a personagem "se recorde" de algo acontecido no passado — foi uma inovação técnica que esta sociedade ainda não digeriu completamente. A *narrativa em paralelo* — contar várias "vidas" de várias personagens que em algum ponto se cruzam — também é um recurso "moderno": nossas novelas de TV usam e abusam desse princípio. É um recurso que rompe com a norma "clássica" da unidade de ação, mas que se conforma à ideia pré-moderna da simultaneidade newtoniana — a menos que Newton seja moderno e Einstein, pós-moderno. A absorção da proposta de Einstein está longe de ser uma realidade cotidiana. E essa absorção é tanto mais difícil quanto o quadro einsteiniano não revoga o newtoniano. Este deveria ser outro traço da modernidade que, porém, só a pós-modernidade começará a praticar: uma teoria, uma visão de mundo não supera outra: convive com ela. A física de Newton continua válida se o que estiver em jogo for o lançamento de uma nave para a Lua. Para alcançar outra galáxia, os princípios a considerar serão os de Einstein. Mais nada é absoluto — nem a própria teoria da relatividade. Antes de Einstein, registraram-se os três abalos "clássicos" na posição do homem diante do mundo e de si mesmo. Primeiro, o de Copérnico: a Terra não é o centro do sistema solar ou do universo; portanto, tampouco o homem ocupa a posição central desse cenário. Segundo, o de Darwin e seus trabalhos sobre a origem das espécies: o homem é apenas mais um num processo. Terceiro, o da psicanálise, mostrando um homem que desconhece até o que se passa em sua cabeça. Com Einstein, mais um: não há sequer pontos exteriores de referência absoluta com que se possa contar. A dúvida e sua companheira, a hesitação, serão, com a mutabilidade e a instabilidade, uma das marcas dos novos tempos.

Quando ainda não se falava com tanta insistência numa pós-modernidade, a visão relativista do universo poderia ser tomada como o grande traço da modernidade. Mas, parece que isso foi demais para a cabeça moderna. Quatro ou cinco décadas se passarão antes que a relatividade seja filtrada pela cultura e comece a embeber as práticas fora da ciência, razão pela qual a relatividade, sendo o ponto máximo da modernidade, é o primeiro marco de uma ulterior modernidade, a pós.

Ao redor de 1905 outros processos marcantes estão sendo registrados. Em 1907 Picasso conclui sua tela *Demoiselles d'Avignon* e as artes estão em plena modernidade: o cubismo está nascendo. O cubismo é quase uma aplicação da teoria da



Picasso, *Demoiselles d'Avignon*, 1907.

relatividade à pintura, ou sua interpretação poética: num mesmo instante, um objeto é visto ao mesmo tempo sob vários aspectos. Ou: num mesmo instante, um objeto não é necessariamente igual a si mesmo, variando conforme variar o ângulo de observação. Não importa saber se Picasso leu, à época, sobre a teoria da relatividade: os princípios desta são um traço cultural do momento, passível de aflorarem vários ramos da reflexão quase ao mesmo tempo (o que reforça a noção de que obra alguma é produto de uma personalidade mas, sim, de uma coletividade, sendo o indivíduo apenas o instrumento desse coletivo). Aquilo com que Picasso rompe é o modo de ver da Antiguidade, a perspectiva, baseada no conceito segundo o qual a partir de um ponto e um só ponto, o ponto príncipe (literalmente: o ponto do príncipe, o ponto ocupado pelo príncipe, pelo senhor, pelo dono da obra e do artista, aquele para o qual tudo se fazia), tem-se uma visão "perfeita" do objeto que não pode ser reproduzida de nenhum outro ponto. Um quadro renascentista pressupunha um observador ideal fixado num ponto ideal a partir do qual a cena era vista. No teatro renascentista, os cenários eram feitos em perspectiva supondo-se um ponto privilegiado na plateia, ocupado pelo príncipe, que pagava a conta, e de onde se podia ter a ilusão perfeita da profundidade e de tudo que era mostrado pelo sistema perspéctico. De qualquer outro ponto da plateia, para os outros espectadores, a visão era sempre uma visão degradada, estragada, os efeitos se perdiam. O sistema cubista rompe em parte com essa visão da Antiguidade. Para o cubismo, de certa forma continua existindo um observador: esta é uma exigência formal das relações de imobilidade criadas na observação de uma cena fixa retratada em duas únicas dimensões. Mas, para compensar isto, mostra-se o objeto sob variados aspectos. O objeto é, assim, relativizado — embora, a rigor, a visão que permite de si mesmo seja *totalizante*, o que não acontecia quando sua figura era dada de maneira absoluta.

Ao lado de proposições como estas — citadas a título apenas exemplificativo —, as descobertas técnicas que logo entram para o cotidiano (a eletricidade, o carro, o avião) contribuem para a alteração radical do modo de vida daquilo que será a modernidade. A partir desse momento simbólico — não necessariamente nele, e com as linhas se adensando à medida que se chega mais próximo dos dias atuais — podem ser esboçadas algumas linhas gerais ao redor das quais se move a sociedade moderna:

a) A *mobilidade*. Tudo está em movimento e tudo está em mutação. Tudo, sob todos os aspectos. A mobilidade é técnica: de início os avanços se medem por décadas, depois por anos e finalmente são quase diários, o que exacerba o processo de especialização a que deu início o projeto iluminista. E, naturalmente, a mobilidade técnica provoca uma mobilidade do modo de vida: o ambiente doméstico de um lar de classe média (o raciocínio não vale, claro, para classes inferiores) na década de 80 estrutura-se ao redor de *aparelhos técnicos* inexistentes para uma casa da primeira década do século. Só isto já permite um outro arranjo do tempo e outro tipo de relações entre as pessoas dentro desse espaço-tempo. O meio é a mensagem, anota McLuhan.

A mobilidade é também social, sob vários aspectos. A posição recíproca dos indivíduos muda quando se toma por referência o momento anterior e continua móvel dentro deste período. Muda a posição da mulher diante do homem, a do empregado frente ao patrão, a do negro em face do branco, a da criança perante o adulto. Não são mudanças definitivas e nem sempre mudanças para melhor apenas por serem mudanças: são mudanças. E as mudanças são também morais e ideológicas.

Talvez, mesmo, mudanças demais. Carl Rogers observa: "Numa época em que o conhecimento, construtivo e destrutivo, avança a passos gigantescos para uma era fantástica, uma autêntica adaptação criativa parece representar a única possibilidade que o homem tem de manter-se ao nível das mutações caleidoscópicas de nosso mundo. Perante as descobertas e as invenções que crescem em progressão geométrica, um povo passivo e tradicional não pode fazer face às múltiplas questões e problemas. A menos que os indivíduos, os grupos e as nações sejam capazes de imaginar, construir e rever de modo criador as novas formas de estabelecer relações com essas complexas mutações, as sombras irão crescendo. A menos que o homem possa realizar uma adaptação nova e original no seu ambiente, tão rapidamente quanto sua ciência altera esse ambiente, nossa cultura corre o risco de perecer. Não serão apenas as desadaptações pessoais ou as tensões de grupo que representarão o preço que teremos de pagar por essa ausência de criatividade, mas a aniquilação das nações".

É como se as mudanças se fizessem mas não fossem, propriamente, feitas pelo homem. O processo da mudança estaria gerando uma lógica própria — mudança gera mudança — que escaparia ao homem. É como se pode explicar a oposição entre moderno e modernismo, de um lado, e modernidade de outro: vive-se o moderno mas sem se pensar o moderno — o que significa que é o moderno que vive as pessoas, ou que vive as pessoas que não detêm a modernidade, essa reflexão crítica e autocrítica.

b) Como decorrência da mobilidade, vem o princípio da *descontinuidade*, que fornecerá ampla base de sustentação para a arte da modernidade. Palavras como essa, com o prefixo *des-* hasteado como bandeira, tendem a provocar uma ideia de negatividade. O termo é confrontado com seu presumível oposto, como *continuidade*, e diante deste considerado como indício de valor negativo. Não é o caso. A descontinuidade aparece hoje no comportamento, no modo de pensar, na forma de representar, em tudo. Na Antiguidade, vigorava a noção de que tudo era um *continuum*, do mundo natural à história psicológica do indivíduo. A *Dialética da natureza*, de Engels, é hoje uma proposta contestada. Mas dela decorre um princípio observável em mais de um momento: o de que também a natureza procede aos saltos, contrariando a ideia antiga de que a natureza não dá saltos.

A descontinuidade assinala a passagem do procedimento sintético para o analítico. "Analisar" significa "dividir". O que parecia indivisível é agora fracionado em suas partes. O átomo não é a última unidade da matéria, pode-se ir além dele. A linguística e a semiologia dividem o signo e o próprio processo mental em suas panes distintas. Não é por acaso — embora seus autores dificilmente tenham lido obras filosóficas sobre o assunto — que uma das correntes do cubismo se diga exatamente "cubismo analítico".

Mais importante do que isso: reconhece-se que não raro existem entre uma unidade e outra espaços em branco, vazios, que não apenas são de difícil preenchimento como talvez nem sejam para se preencher ou diante de cujo preenchimento fica-se indiferente: aceita-se o vazio, trabalha-se sobre ele. Os *buracos negros*, esses pontos do espaço por onde a matéria desaparece, não existem apenas lá, no espaço, mas em toda parte e são para serem assim vividos.

O cinema é a arte da descontinuidade, dentre todas: o descontínuo se sente em casa quando na dimensão do espaço-tempo. Mais e antes do que a literatura (embora talvez não antes e não mais do que a poesia), o cinema não dá a seu espectador uma história em continuidade: "pulam-se" episódios, descrições ou relações, dados como inferíveis. E é frequentemente em cima dessas inferências que o jogo cinematográfico se dá. O corte, no cinema (a passagem de uma "cena" para outra, digamos), é uma função do princípio da descontinuidade. Em *O beijo da Mulher-Aranha* há uma sequência em que a personagem conversa com um garçom num restaurante. O garçom é visto pela personagem (e, portanto, pelo espectador) de baixo para cima. O garçom diz alguma coisa. Corte. A personagem aparece olhando o cardápio. Corte. O garçom reaparece, ainda de baixo para cima, e pergunta se o outro já decidiu o que vai pedir. Volta a personagem e ela responde; mas veste outra roupa e não está mais à sua mesa uma pessoa que aparecia na sequência anterior. Infere-se a passagem do tempo, a mudança de situação. É o princípio da descontinuidade em ação, radicalizado pelo cinema moderno de vanguarda e levado a seus pontos quase máximos por Godard.

Não é o cinema moderno que inventa a descontinuidade: isto é um traço do pensamento, da realidade da modernidade.

c) O *cientificismo*, a fetichização da ciência, é outro traço da modernidade (e um de seus filhotes será o funcionalismo, capital para o entendimento da pós-modernidade). A ciência é a pedra de toque, a substância alquímica de transformação de tudo. O mito moderno. Ela e seu simulacro, a tecnologia — que está tão longe da ciência quanto um fato está da reflexão sobre ele. Até um certo marxismo rendeu-se a esse traço moderno — moderno demais — ao falar num "socialismo científico" ou na superação da ideologia pela teoria, quer dizer, pela ciência (o que configura, na verdade, a condição básica para o totalitarismo, já que a ciência é identificada com a verdade e a verdade é única e incontrovertível).

O cientificismo é um traço do moderno, mas é a modernidade que pensa esse cientificismo. A arte o faz, em todo caso. Em *Eternos desconhecidos* (*Soliti ignoti*), a personagem feita pelo cômico italiano Totó é o líder canhestro de um pequeno grupo que se esforça por ser uma quadrilha de ladrões. É o líder e o cérebro, e tem técnicas "científicas" para o roubo. Técnicas que nunca funcionam. "É científico", diz Totó, sempre ao preparar a ação que inevitavelmente fracassará. Mas a personagem de Totó é gaga, e de sua boca a frase-moto sai sempre "É ci-científico". Uma boa alegoria para a ciência moderna: ciência gaguejante, tatibitate, tartamudeante. Não por isso deixando de ser um traço da modernidade.

d) *Esteticismo*. A arte está por toda parte, na modernidade. Tudo começa ao final do século XIX, quando se tenta fazer o casamento entre arte e indústria, entre arte e máquina, entre arte e técnica. William Morris é um dos primeiros à frente do movimento do qual surgirá o moderno desenho industrial. O espírito moderno faz de conta que não percebe que o produto artístico e o produto industrial são partes de universos distintos e opostos e tenta uma conflituosa conciliação. Pintores, como Toulouse-Lautrec, fazem cartazes publicitários, arquitetos desenham cortinas e carros, nenhuma grande firma pode passar sem seu consultor de arte. À medida que o século avança, *tudo* — da publicidade à moda, do projeto de máquinas ao trato corporal — vai incorporando, se não o processo da arte, pelo menos as aparências formais da arte. E a vampirização não se faz apenas sobre as formas da arte, mas também sobre seus termos e conceitos. Tudo, claro, de pacotilha, tudo manipulado do exterior, num discurso sem conteúdo e sem referente. Na TV, os comerciais são cada vez mais "artísticos". Até que, num dado instante, as pessoas passaram a ver os comerciais e não os filmes ou shows: havia "mais arte" no comercial (na realidade, a arte do novo tempo era o comercial). Num segundo momento, definiu-se uma estética da publicidade — utilizando tudo já mencionado: a mobilidade, a descontinuidade, o cientificismo — e num terceiro, a arte, ou algo semelhante a isso, começou a seguir as propostas dessa outra "arte", a publicidade. O círculo se fechou, a cobra mordeu o rabo. Nesse momento, entra em cena a pós-modernidade.

Não significa que a arte da modernidade seja ruim. Apenas que, nestes tempos, todos os recantos da vida cotidiana foram alcançados pela arte ou por alguma forma de arte, ainda que desbastada. O universo do *kitsch* está, *bang*, gerado. O projeto da modernidade implicava um afastamento entre o produtor cultural e seu público. A modernidade tardia tratou de preencher esse fosso. Nem sempre o fez do melhor modo possível. Ou talvez o modo possível tenha sido exatamente esse, o de uma estética de massa, uma estética industrializada, aquilo que a própria modernidade chama desdenhosamente de esteticismo.

e) A predominância da *representação* sobre o *real*. Uma decorrência do esteticismo. Sem teorizar muito, uma exemplificação concreta talvez coloque a questão. Há hoje no Brasil — aqui mais do que em outros lugares, mas não só aqui — uma variedade de revistas ou suplementos dominicais de jornais de grande circulação que tratam as novelas de TV como se fossem "notícia verdadeira". Seções inteiras são dedicadas ao que a personagem Z disse ou fez com a personagem R, ou ao que elas podiam estar pensando em tal situação ou o que vão pensar ou fazer. "Z acabou se enchendo de coragem, com a ajuda de uns copos extras, e decidiu que era hora de tirar satisfação de R. Teve uma enorme surpresa, porque jamais poderia ter pensado que R iria lhe dar a surra que deu. Agora deve estar lá pensando com seus botões no que foi que realmente aconteceu". Isto não foi inventado, é texto lido num desses suplementos. É como se as personagens fossem pessoas reais. Para acentuar a confusão, outras seções falam dos atores dessas novelas, mas, novamente, associando-os às personagens que fazem e projetando traços das personagens sobre os atores e vice-versa. Delírio total.

Loucura tanto maior quanto essa não é um procedimento exclusivo da cultura dita de massa. Jornais não são propriamente veículos da cultura erudita, mas suas seções "ilustradas" têm uma forte pretensão nesse sentido. Pois são nessas seções ilustradas, se não ilustres, que surgem matérias fazendo com o cinema ou a literatura a mesma coisa que aquelas revistas de massa fazem com as novelas de TV. "No filme tal, Bogart" — e não a personagem por ele feita — "bebia assim ou esbofeteava assado ou dizia esta ou aquela frase." Ou então a referência não é ao ator, mas expressamente à personagem. Cria-se toda uma "cultura" da representação — ou uma "cultura da representação" — e apresenta-se essa cultura como se fosse a cultura. É, na verdade, uma cultura de fantasmas, imaginações e delírios, uma cultura delirante. Ligamos a TV — especialmente ela — e nos vemos envolvidos por fantasmas, populações inteiras de atores mortos, mas que continuam assombradamente vivendo situações congeladas. Lemos jornais e livros e o que encontramos é essa cultura psicótica sobre uma cultura morta. Delírio moderno.

Não que não se possa fazer uma cultura, uma reflexão, do que passou: ainda se estudam as telas da Renascença ou, mesmo, as personagens dessas telas. Mas, *não como se essa representação fosse o real*. Não defendo a separação entre a arte e a vida. Pelo contrário. Nem posso deixar de reconhecer que a arte influencia a vida (Reagan é prova). Mas o ponto é exatamente este: para unir a arte à vida não posso tomar o que é *representação pelo real*. Se fizer isso, estarei fazendo uma cultura da representação e

não, como poderia, uma cultura do modo de representar ou uma cultura do representado — e, muito menos, uma cultura do real tal como representado neste filme ou naquela novela.

Esteticismo e idolatria da representação são verso e reverso da mesma moeda. Dei *um* exemplo extremado e atual dessa idolatria, que assume outras formas. Por enquanto, é suficiente anotar que essa idolatria é simétrica, com sinal trocado, a outra ou outras registradas na Antiguidade (a adoração aos ícones, que enfureceu Moisés e os vários adeptos dos vários movimentos iconoclastas, é uma delas). A pós-modernidade — ou uma delas: há várias, como diversas são as modernidades — tratará da questão.

É forte a tentação de estender essa predominância da representação sobre o real para outros campos. O da moda, por exemplo, onde se poderia observar uma liberdade sexual muito mais representada, sugerida, do que efetivamente praticada; onde se poderia notar, em termos mais gerais, a ascendência do parecer sobre o ser, numa fórmula já consagrada. Mas a inclusão da moda como traço da modernidade, sob esse ângulo, é apressada e muito mais um recurso jornalístico de enfatização e exacerbação da modernidade do que uma exigência da análise. No século XVI, a moda já parece ter exercido o mesmo papel a ela hoje atribuído, guardadas todas as diferenças exteriores. O livro *O cortesão*, de Baltazar Castiglione, foi escrito nesse momento para dizer aos nobres da futura Itália como deveriam vestir-se (a cor negra era o *must*, conforme mandava a corte espanhola, num exemplo a seguir que contrariava as "espalhafatosas" combinações italianas entre vermelho e verde), falar ou comportar-se de modo geral (era considerado de mau gosto, vulgar, plebeu, falar alto ou rir forte — imagine-se o significado disso para um italiano e se terá o quadro de intensidade da representação em vigor). Na essência, não há nada na moda da modernidade que já não esteja na moda da "Antiguidade". Há uma passagem de Hegel que confirma o mesmo desenho num momento intermediário entre o de Castiglione e a modernidade. Nesse trecho quase isolado em meio a uma reflexão sobre a história do pensamento filosófico e científico, Hegel anota que não vai ficar se preocupando com o que deve ou não vestir: diz que há coisas mais importantes em que usar a cabeça e que usará aquilo que a moda manda. A extrapolação desse breve quadro permite inferir que a função da moda não estava então nada longe daquela que lhe é atribuída na modernidade; e, também, que Hegel não estava preocupado com a ascendência das aparências: seria interessante saber como se comportaria ele diante da observação de Lênin segundo a qual o essencial aparece e a aparência é essencial, significando que também na aparência está o ser... Como se vê, a moda não é um fenômeno tão moderno assim, do mesmo modo como não são tanto da modernidade as reflexões sobre ela hoje feitas.

Alguns desses traços da modernidade, como o esteticismo ou o cientificismo, ou mesmo todos eles sob determinados ângulos, poderiam fazer mais parte do tópico "modernismos" do que de "modernidade", na medida em que não implicam, quando exercidos, aquela reflexão crítica e autocrítica caracterizadora da modernidade. Seriam, antes, projeções de si, arrogâncias, fantasmas, fabricações: modernismos. Mas, como *podem* pertencer a ambas as categorias, conforme o caso, e como de todo modo a distinção precisa entre ambas não é propriamente muito fácil, ficaram alistados sob este tópico. A exposição formal sobre assuntos como este encontra dificuldades para mostrar-se formalmente dialética. Cabe à *reflexão* sobre eles e à prática dela resultante dar esse passo necessário de combinação e separação sucessivas entre as realidades analisadas.

Contemporaneidade

O contemporâneo, aquilo que é do tempo em que vivemos, é moderno? A modernidade, toda ela, é contemporânea? Por ser moderna, uma coisa é contemporânea? Pode o contemporâneo ser antigo?

Marx: "Assim como os povos antigos viveram sua pré-história em imaginação, na *mitologia*, também nós, alemães, vivemos nossa pós-história em pensamento, na filosofia. Somos contemporâneos *filosóficos* do presente, sem sermos seus contemporâneos *históricos*".

Roland Barthes assim traduziu essa passagem: "Desse mesmo modo, sou apenas o contemporâneo imaginário de meu próprio presente: contemporâneo de suas linguagens, de suas utopias, de seus sistemas (isto é, de suas ficções), em suma, de sua mitologia ou de sua filosofia, mas não de sua história, da qual habito apenas o reflexo ondulante: *fantasmagórico*".

Essa passagem de Marx é capital para o entendimento da modernidade (e não só dela), na medida em que ilustra o processo de alienação conduzido pela ideologia, hoje predominante. Dificilmente se precisará de palavras mais claras do que as do próprio Marx ou de Barthes. Em todo caso, está ligada ao traço da representação na modernidade e significa, sem querer reduzir a filosofia ao simples pensar, que vivemos as ideias ou uma ideia do presente (ou vivemos *nas* ideias desse presente) sem nos inscrevermos, com nossas ideias, nesse presente concreto, na prática desse presente, na feitura desse presente — sem fazermos a história desse presente, o que significa que a história (dos outros, das classes ou grupos dirigentes) nos faz.

É um fenômeno que diz respeito às massas acima de tudo, mas não apenas a elas. As massas vivem hoje *por procuração*.

Alguns jovens proletários do interior da Inglaterra, oprimidos sob mais de um ângulo e desesperados quanto a seu futuro, reúnem-se para fazer uma música que é a expressão de seu estado de ânimo e que acaba sendo a saída para seu resgate econômico. A imprensa — tanto a televisiva quanto a escrita, que, sob este aspecto, não fica nada atrás da outra em matéria de fabricação de mitos e fantasmagorias — faz eco a esse evento e grupos de jovens no Brasil, proletários mas que não fazem música, que fazem música mas não são proletários, ou nem uma coisa nem outra, passam a viver "filosoficamente", na cabeça ou através de signos exteriores como a moda e o comportamento, aquilo que para o grupo original é uma realidade histórica.

Não só na cultura de massa vive-se por procuração. Grupos com acesso à cultura erudita viveram "filosoficamente", isto é, ideologicamente, o existencialismo nos anos 50. Outros tantos viveram "filosoficamente" o marxismo ou o comunismo ou o revolucionarismo dos anos 60.

De certo modo, esse tipo de vivência afastada, fragmentada, por interposta pessoa ou coisa, é inerente à cultura, seja qual for seu nível, e nada se pode fazer a respeito. O que importa é fazer isso transformar-se em instrumento para a ação histórica, ao invés de definir-se como um processo de autossatisfação imaginária que se esgota em si mesmo. O que se pode inferir da observação de Marx sobre os alemães, válida para nós, é que na modernidade esse processo intensificou-se a um ponto até aqui não pensado. Significa que nunca, como hoje, a distância entre o pensamento (e a imaginação) e a ação histórica foi assim tão notável. Os *signos* da modernidade geram a si mesmos e se sobrepõem num ritmo exasperante e sufocam a história. A própria cidade como um todo, com seus anúncios a neon multiplicando-se por metástase, é o elemento privilegiado dessa neurotização do imaginário. Os jornais e a TV ou o rádio, cada um em sua faixa e com resultados análogos, acentuam o processo, num movimento reforçado por todos os outros veículos, a roupa, a arquitetura, o *design*. O resultado desse conjunto é a produção de fantasmas,

de seres alucinados vagando entre projetos alucinantes sem que haja entre uns e outros qualquer tipo de contato direto. Como se estivessem em diferentes dimensões. Alguém estende a mão para tocar num exemplar da "arquitetura moderna" e um outro alguém, à distância, tem a impressão de que o contato se realiza. E é impressão, apenas: aquele toque se deu "por cima" ou "por trás", como se a cena de alguém esticando a mão tivesse sido projetada sobre uma cena da "arquitetura moderna" deserta, de modo a fazer surgir na projeção a ilusão de um contato que nunca houve. Ou alguém abre a boca para falar um "discurso moderno" — o discurso do desejo, de grande audiência, ou o da revolução, não tão mais procurado assim — e um outro tem a impressão de ouvir as palavras correspondentes. Mas aquela boca foi só aberta, as palavras saíram de uma gravação tão perfeita que até o próprio dono da boca pensou dizê-las.

Isso, para destacar que grande parte da modernidade nada tem em comum com a contemporaneidade. Parte do que é moderno pode ter. Uma grande parcela dos modernismos, também. Da modernidade nem tanto. As pessoas vivem um tempo histórico e outro, "filosófico", diverso. O comportamento é de um tempo, o antigo por exemplo, e a representação desse comportamento — as imagens que a pessoa se faz sobre o comportamento que julga ter — é de outro, o moderno. É nessa ruptura entre o comportamento e sua representação que se instala a ideologia, e é a ideologia que aumenta a brecha entre comportamento histórico e representação individual (ou coletiva) desse comportamento. Pensa-se uma coisa e faz-se outra: angústia (inconsciente, não raro) da qual quase ninguém escapa, nem os alemães de Marx, nem os filósofos franceses, ninguém.

O moderno não é necessariamente contemporâneo. Nem essa é a real questão. Interessa é saber *o que* é contemporâneo *do quê*, qual moderno é contemporâneo de qual "outra coisa".

Modernidade na arte

A modernidade substituiu, na arte, a unidade estética — a unicidade ou a convergência de alguns poucos programas estéticos — pela multiplicidade da expressão estética. A modernidade é, acima de tudo, reação contra o estilo predominante — o que faz com que dentro do próprio programa da modernidade os estilos ou movimentos se sucedam com uma rapidez não observável até o século XVIII. Não é bem um *vale tudo*, mas é, de todo modo, um estado de divergência: a partir de um núcleo central propagam-se movimentos que se abrem num leque de raios paralelos. Isto significa que os traços caracterizadores da modernidade na arte serão tantos quantos forem os movimentos considerados e só poderiam ser claramente indicados se analisados um a um os estilos envolvidos. Em todo caso, um quadro geral desses definidores assumirá aproximativamente esta configuração:

1. A mola básica é a subjetividade. Se antes os princípios da coletividade — ou assim apresentados — eram os balizadores da ação do artista, agora todos os elementos da criação serão buscados dentro dos recursos e das inclinações singulares do criador. Até a Renascença, a Igreja Católica foi a grande norteadora da ação artística. Seu lugar foi, em seguida, ocupado por outras entidades sociais de diversa natureza, mas que com ela mantinham em comum essa preocupação de "expressar uma vontade coletiva": David, no século XVIII, foi, por prudência ou fé pessoal, o pintor, primeiro, da Revolução Francesa e, depois, do poder imperial de Napoleão, assim como Rafael, dois séculos antes, havia sido o pintor da Igreja e do papa (ambos, de passagem, pintores de suas respectivas nobrezas ou aristocracias, o que os iguala também nesse ponto).

A partir do século XIX, afirma-se a autonomia de opção estética do artista: ele é seu único juiz (ou quase) sobre o quê e como fazer. Magritte, um dos representantes máximos, se não do surrealismo, pelo menos de uma arte fantástica própria da modernidade, faz uma alegoria desse mesmo David que é um símbolo adequado das relações entre a modernidade e os períodos anteriores. David pinta, mais de uma vez, o retrato de uma alta dama da aristocracia ou da burguesia rebrilhada francesa, Madame Recamier, imortalizada em sua pose reclinada, semideitada, numa espécie de sofá, em seu branco, vaporoso e aristocrático vestido longo cujas pontas desdobram-se pelo sofá e tocam o chão. Magritte fará também sua *Mme Recamier*: o sofá é parecido, mas sobre ele vê-se um esquife, um caixão de defunto de madeira que no entanto se dobra como se fora um corpo humano mais ou menos reclinado. A modernidade enterra a antiguidade clássica (ou neoclássica, de que David foi expoente). E o faz, antes de mais nada, pela zombaria.

O subjetivo é, agora, senhor. O singular predomina sobre o coletivo e aspira a tornar-se universal.

2. O artista não tem mais agora, atrás de si, empurrando e amparando-o, as forças sociais ou que assim se apresentam. Está sozinho e, no máximo, vai ao encontro dessas forças que poderão eventualmente recebê-lo, mas que de início — e exatamente em virtude daquele divórcio fundante — quase sempre o repelem. Nessa situação de isolamento inicial e de oposição à sociedade, o artista está a um passo de ver-se como um herói da cultura, um herói da humanidade. Passo por ele logo dado. Baudelaire assume-o de todo: o artista é um herói. De início, um herói sem causa ou, melhor, um herói cuja causa é ele mesmo, ou sua arte, um herói cuja causa é a arte pela arte. Mais tarde, no século XX, será o herói do Outro, o herói com causa, quer dizer, o herói com causa social, o herói que luta pela humanidade, ou pela justiça ou pelo direito ou pelo progresso, por tantas coisas. De todo modo, é a partir daí que se tem claramente a figura idealizada do artista. Alguns dirão que a modernidade não tem heróis, mas

apenas representação de heróis: o artista não é herói algum mas se representa como tal. Mas é assim que o artista se vê e assim o vê também a sociedade. Será frequentemente um campeão do dinheiro, um produtor de riqueza com suas obras monetarizáveis, mas de todo modo um campeão.

Disse-se também que o herói da modernidade é (ou foi) o homem comum. A leitura de *Le Spleen de Paris*, de Baudelaire, confirmaria isso. Os "heróis" de seus curtos poemas em prosa são todos "homens comuns": a velha senhora na rua, o rapaz de olhos baixos que precisa reunir toda sua coragem para entrar num bar, o vidraceiro, as multidões, as viúvas, o saltimbanco, o pobre, etc. Mas é óbvio que o herói, o herói real, o grande herói, é o dono desses olhos que se debruçam sobre o vidraceiro e a velha senhora: o escritor, o poeta, o artista da modernidade. O próprio título do livro já aponta para isso: o *spleen* é uma espécie de prostração nervosa que ataca o tipo *blasé* habitante da metrópole. Só que não é qualquer um que se pode dar ao luxo de ser *blasé*. Não o será um vidraceiro ou um saltimbanco ou a velha senhora, nem o velho cão — mas, sim, o intelectual, o artista, ele mesmo, o poeta.

3. Dessa mesma qualidade do *blasé* deriva outro traço da modernidade. O estado de prostração nervosa a que se refere o *spleen* significa uma condição marcada pela ausência de reação aos estímulos que chegam ao indivíduo vindos do exterior, da vida agitada da grande metrópole. Na Metrópole, Umbigo do Mundo, o intelectual em particular, mais do que o artista, mais do que o homem comum, já viu tudo, já leu tudo, já conheceu todo mundo, já fez tudo, já passou por todas as experiências, já viveu muitas vidas num intervalo concentrado de tempo. Os nervos agitaram-se tanto que deixam de reagir aos novos estímulos, não mais reconhecidos como novos. Tudo é velho e o suicídio surge como saída viável. Thomas Mann anotou essa "simpatia pelo abismo" sentida pela modernidade — e que ele ilustrou em *Morte em Veneza*, história de um intelectual em *villegiatura* na cidade lacustre onde depara com vários *abismos* (que podem ser

um único): o do amor homossexual nunca antes admitido, o da criação, ou o da peste (alegórica e real) que acabará por matá-lo.

A modernidade se colocaria assim sob o signo do suicídio ou, em todo caso, do abismo. Volto ao assunto mais adiante, mas desde logo retenho como mais apropriada a figura do abismo de Thomas Mann. A ação do artista na modernidade coloca-o constantemente à beira do abismo, de vários abismos. E às vezes o artista voluntariamente mergulha no abismo, de cabeça. Mas se o artista *procura* alguma coisa, conscientemente ou não, é mais o abismo em si do que o suicídio. No enfrentamento do abismo — onde o artista pode se matar e, consigo, matar a arte: donde toda essa falação sobre a morte da arte procurada ou provocada pela modernidade, esse assassinato da arte como modo de eliminar as causas da própria existência do artista — renova-se a heroicidade do artista, capaz de encarar até o suicídio que é o mergulho na arte não exatamente como renúncia, mas como paixão heroica. É o que inabilmente, estetizantemente, ocidentalizadamente (quer dizer, encaixando-se no velho filão do "orientalismo" como polo de atração para a cultura ocidental) tenta mostrar o filme *Mishima*, que consegue em 85/86 algum sucesso jornalístico ao contar de modo romântico a história do escritor japonês fascinado pelo fascismo e que se suicidou com seu amante após uma operação vagamente militar. O rebatimento da arte para o campo da ação abre as portas da paixão que, como a de Cristo ou do Che, é sempre heroica. A de *Mishima* é uma versão.

No mesmo momento em que Baudelaire escreve sobre o homem e o artista, na modernidade, o preto e o cinza estão se firmando como cores básicas da roupa masculina — em particular, desse mesmo artista de um demorado final de século XIX que se estende pelo XX. O preto, acima de tudo. Na década de 50, os modernos beatniks recuperarão o preto e, mais tarde, os punks escolherão novamente o preto e o cinza em suas roupas como emblema de grupo — e alimentando-se da historiografia, citando a história, serão pós-modernos. Frequentemente, o único contato que terão os punks com alguma forma de arte será pelo caminho indireto da roupa, da moda. Uma existência cultural por representação, como aconteceu também com os beats existencialistas de 50: Juliette Greco canta, se veste de preto da cabeça aos pés e é amiga de intelectuais que usam o preto; uma parcela da juventude se sentirá suficientemente artista, culta, radical e contestatária se ouvir certo tipo de música e usar alguma roupa preta. De todo modo, a roupa como veículo de representação de uma cultura não é exclusividade de punks e hippies, nem um traço cultural assim tão superficial e descartável.

A anotar ainda, quase para nos convencermos de que a história realmente se repete, que o preto e o cinza foram também as cores básicas das roupas dos maneiristas *underground* (não os oficiais Tiziano e Tintoretto, mas os radicais como Parmigianino e Zuccari), esses *punks* do século XVI, contestadores da arte oficial e da sociedade com suas sensibilidades extremadas, intenso subjetivismo, suas alusões sexuais e homossexuais, suas distorções e fantasmagorias estéticas, sua fascinação pela morte e pela destruição — eles, a vanguarda da pré-modernidade que forneceu amplas bases para as propostas de modernos como Dali, Max Ernst, Magritte...

4. Uma questão (e realmente uma questão) nuclear da modernidade: a da linguagem. Antes de falar de qualquer coisa, antes de apontar para qualquer realidade exterior, a obra da modernidade fala de si, isto é, fala de sua especificidade, a linguagem, para a qual aponta o tempo todo. É uma obra que se autorrefere constantemente, que continuamente se autoquestiona e que vai procurar sua essência, sua verdade, na linguagem, isto é, em seu próprio código de representação. Alguns modernismos farão isso mais e melhor do que outros (o impressionismo mais do que o realismo, o dadaísmo mais do que o impressionismo), mas é um traço que atravessa toda a modernidade.

No esquema de Roman Jakobson, toda mensagem pode exercer, isolada ou simultaneamente, uma série de funções: referencial (ao apontar para uma realidade exterior: "assim é aquela paisagem"); emotiva (ao provocar reações emocionais: "Lindo!"); conativa (ao formalizar uma imposição: "Faça a Revolução!"); fática (ao funcionar como elo de ligação entre dois indivíduos, sem remeter a algum conteúdo aparente; ao nível do discurso falado, o exemplo poderia ser algo como "Pois é..." emitido no meio de uma conversa; ao nível da arte, poderia ser um caso do teatro digestivo, que serve apenas para aproximar as pessoas após o jantar, sem qualquer referência a seu próprio conteúdo, aliás inexistente; muitos quadros meramente decorativos poderiam entrar nessa categoria); e as duas últimas funções, a metalinguística e a estética.

Na *metalinguística*, a função em jogo é a da mensagem que se debruça sobre outra mensagem: a tela de Magritte fala da tela de David, a *Mme Recamier*. E na *estética*, a mensagem chama a atenção do observador antes de mais nada para a forma da própria mensagem: é o caso da poesia concreta, da música concreta, da pintura abstrata. São estas duas últimas funções que estão em jogo quando se diz que a questão nuclear da modernidade é a da linguagem. A obra moderna não fala tanto de alguma realidade do mundo exterior quanto de si mesma ou de outra obra. No impressionismo, o mundo exterior começa a se dissolver em benefício da realidade pictórica específica que é a cor sobre a superfície, processo que o abstracionismo levará às últimas consequências.

Segundo a anotação de Octavio Paz, na modernidade a linguagem surge como o duplo do Universo. Criar o Universo, criar um mundo é criar a linguagem da arte. E inversamente. Surge aí a autorreferência e o autoquestionamento. Em Duchamp existe uma (auto)crítica da linguagem, uma crítica do sujeito que observa a obra e uma crítica do objeto observado pela linguagem. E em Joyce surge uma (auto)crítica da linguagem verbal, do que é falado e daquele que fala na linguagem. É nisto, como já foi dito, que aparece a modernidade, esta reflexão sobre o processo; é isto que caracteriza a obra propriamente da modernidade e é isto que faz de Duchamp e Joyce não meros modernistas mas homens da modernidade. É por isto que são, ambos, alegorias da modernidade — eles que, em suas produções, utilizam esse mesmo recurso da modernidade, a alegoria: falar do Outro ao falar de si, falar da obra Outra ao fazer sua própria obra, permitir que uma obra seja lida através de outra.

Paul Klee interpreta a seu modo esse entendimento da linguagem como duplo do universo: o que está em jogo na modernidade não é refletir o visível, mas *tornar* visível. Seria possível dizer que isso foi o que o artista sempre procurou fazer, da Renascença pictórica ou musical ao romantismo do Oitocentos. Mas é que nunca, como agora, o *tornar visível* significou, a rigor, *criar o visível*, criar o real apenas e exclusivamente com as normas e os signos da linguagem. O ato da percepção e da consequente figuração dela resultante apresenta-se agora como o substituto da realidade. O artista vai colocar a linguagem a seu serviço, vai *falar a* linguagem e não vai mais deixar-se falar por essa linguagem. Isso implicará um outro traço da modernidade, a *ruptura* com o código anterior (para não se deixar falar pela linguagem — Ezra Pound: "Toda poesia dita numa linguagem de vinte anos atrás não pode ser boa poesia"), que se tornará uma tradição na modernidade, a tradução da ruptura. A única norma é que não há normas.

5. A visão da linguagem como duplo do universo coloca para a modernidade a questão dos limites da representação. Viver por representação pode ser um traço do moderno. Mas que não satisfaz a modernidade. O que vai levar um outro artista que se preocupou com o Duplo, Artaud, a afirmar que a representação deve conter, deve abrir um espaço para a "irrupção do real". Esta presença do real na representação não foi entendida exatamente do mesmo modo por todos: Vertov, no cinema; Brecht, no teatro; Duchamp, nas "artes plásticas", viram, cada um a seu modo, essa irrupção. O que une a todos, porém, é o desejo de não ver a arte representando apenas uma irrealidade, como em momentos anteriores do "projeto da Antiguidade", de que fazem parte a Renascença ou o Neoclassicismo.

De certo modo, essa irrupção do real na representação significa também a realização do ideal romântico (ele mesmo uma parcela desta modernidade) de uma união entre arte e vida, presente não apenas nesse movimento mas em inúmeros outros, no dadaísmo, no conceitualismo, na *action painting*. Isso poderia levar a dizer que um outro nome para modernidade seria romantismo. Não estaria de todo errado... Alguns realizarão esse ideal de uma forma "melhor" do que outros. Antonin Artaud não realiza sua proposta, mas, enquanto teórico, é um dos radicalizadores da modernidade e, portanto, um dos anunciadores da pós-modernidade, um dos profetas do pós-moderno.

6. Tentar enunciar os temas e as técnicas de predileção da modernidade seria um atrevimento e uma inutilidade, pois são tantos quantas forem as obras dessa modernidade. Pode-se tatear, em todo caso, uma descrição meramente exemplificativa — e, acima de tudo, rápida. A leitura de duas obras de Baudelaire — *Le spleen de Paris* e *Flores do mal* — leva à elaboração de um elenco básico desses temas, que podem ser abrangidos por uma rubrica geral: o cotidiano. Ali aparecem os objetos do dia a dia (relógios, espelhos, móveis, animais, portos, cemitérios, e o vinho) e a cidade. Comparecem também "grandes" temas da modernidade como o erotismo e a noite. Depois de ter construído um romance que se passa durante um dia, do despertar ao adormecer, Joyce tentará outro que se desenrola inteiramente na noite e sobre o processo humano da noite, que é o sonho: *Finnegans Wake*. Com esses temas devem se alinhar ainda a paixão revolucionária, o conflito psicológico, a aventura psicanalítica. O próprio artista é tema da modernidade (em Thomas Mann ou Fellini), mas também é o homem comum (em Musil, *O homem sem qualidades* — embora seu homem não seja tão comum assim, a rigor). Modernos também são os temas do policial (oficial ou particular) e da viagem: a viagem aventurosa de Conrad, a "filosófica" de Henry Miller, ou a exótica de Durrell. O absurdo do viver (Beckett) e o fantástico da existência (Borges). A lista seria infindável (cada um pode fazer a sua) e insatisfatória; não é tanto pelo conteúdo que se apreenderá a modernidade mas pela forma: são traços como a *aventura da linguagem* e da subjetividade que marcam mais claramente o projeto da modernidade.

A descrição das técnicas da modernidade enfrenta a mesma dificuldade. O estudo monográfico, que não cabe aqui, de um autor, uma obra ou um conjunto de produções diz mais sobre isto do que rápidas referências às manchas de cor justapostas do impressionismo ou à câmera na mão de Glauber ou os recursos metalinguísticos do teatro de Brecht ou ao atonalismo na música ou à poesia concreta ou ao traço reto e liso da arquitetura de Corbusier. Destaco, assim, um processo em particular, comum a várias linguagens, particularmente fascinante: o da *montagem*.

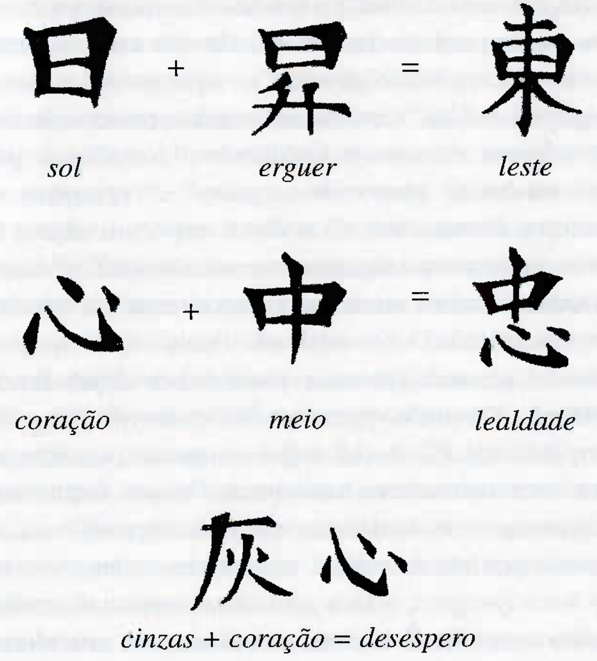
O princípio da montagem decorre, em ampla medida, de outro já mencionado, o da *descontinuidade*, do qual representa um segundo estágio tanto quanto uma espécie de segundo momento da modernidade, um moderno mais recente — embora suas origens teóricas datem das primeiras décadas do século e embora o referente dessas especulações teóricas esteja, mais uma vez, no remoto e histórico... Oriente.

As bases da montagem estão nas observações feitas pelo pensador norte-americano Ernest Fenollosa[1] no Oriente entre o final do século passado e os primeiros anos deste e publicadas entre 1919 e 1920. Quase simultaneamente (1929) e, se não me engano, sem citar Fenollosa, que nunca lera, Eisenstein desenvolve uma teoria convergente e a partir do mesmo ponto: o ideograma chinês. Na concepção do cineasta russo, este ideograma é produto do "amálgama de hieróglifos isolados" de modo a criar um novo sentido:

cão + boca = latir
boca + criança = gritar
boca + pássaro = cantar
sol + erguer = leste
coração + meio = lealdade

---

[1] Cf. Haroldo de Campos (org.). *Ideograma, lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Edusp, 1994.



Isto é a montagem: elementos isolados têm um certo significado; quando em junção, ou mesmo em colisão, assumem uma terceira significação distinta das duas primeiras, que as engloba e supera.

O cinema é uma proposta dos tempos modernos. Não por isso, necessariamente, será uma obra da modernidade. Não todo ele, não o tempo todo da modernidade. Eisenstein, autor de um cinema da modernidade, identifica em Kulechov o cinema *antigo*. Cita uma passagem de Kulechov para mostrar o que é o cinema antigo. Diz Kulechov: "Se você tem uma ideia-frase, uma partícula de história, um elo do conjunto da cadeia dramática, essa ideia deverá ser expressa e acumulada a partir de tomadas-unidades, à maneira de tijolos".

Eisenstein combate ardorosamente essa ideia do cinema-tijolo, do cinema onde a significação se superpõe mecanicamente a outra significação. A esse cinema, Eisenstein opõe seu cinema-montagem, cuja "célula" é a tomada. É o encadeamento dessas tomadas — de preferência, por colisão: "o conflito entre dois pedaços, um em oposição ao outro" — que produz a montagem. "Montagem é conflito." Conflito de variada espécie — de direções, escalas, volumes, massas, profundidades: "tomadas de primeiro plano e tomadas de planos de conjunto"; "fragmentos escuros e fragmentos iluminados"; "conflitos entre um objeto e suas dimensões, entre um acontecimento e sua duração". Um exemplo deste último (conflito entre um acontecimento e sua duração) está em seu próprio *O Encouraçado Potenkim*, numa cena, por exemplo, em que se fragmenta a queda de um objeto de tal modo que a duração da queda representada é maior do que a duração de uma queda real. Hitchcock seguiu o mesmo princípio na cena "clássica" do assassinato no banheiro de *Psicose*, fragmentada em setenta tomadas: o rosto da vítima em várias posições, a sombra do assassino por trás da cortina translúcida, o chuveiro visto por baixo, a boca que grita, a faca próxima do ventre da mulher, seu rosto caído no chão. É curioso que Eisenstein considera como "pré-históricos" aqueles filmes onde apareciam cenas inteiras "fotografadas numa só tomada, sem cortes", aos quais opõe seus próprios filmes "históricos", quer dizer, inseridos *nesta* história e *nesta* modernidade, feitos a partir do corte. Essas tomadas longas, sem corte, hoje chamadas de planos-sequência, nutrem muito cinema pós-moderno ou quase isso, como o cinema de Tarkovski, autor de *Stalker*, de Syberberg, Fassbinder e mesmo Antonioni (o final de *Profissão: repórter*), além de Godard.

Eisenstein está preocupado em ser um homem de seu tempo ("Il faut être un homme de son age", diz Zola, dando com isso um voto para a modernidade) e vê nesse princípio da montagem uma correspondência das leis da dialética que regem o materialismo histórico de certo modo triunfante com a Revolução de 1917. E dentro das normas da *Dialética da natureza* de Engels, não deixa de ter razão. É a modernidade.

O princípio da montagem tal como enunciado por Eisenstein — e que arma, conforme Fenollosa, uma "linguagem poética

sempre vibrante das ressonâncias mútuas de sons (e imagens, e significados, acrescento) harmônicos" — é o mesmo que mais tarde pode ser encontrado na proposição de Lautreamont segundo a qual o significado próprio da arte, e não apenas do surrealismo, é aquele que deriva de encontros como o de um guarda-chuva e uma máquina de costura sobre uma mesa de operação. Esta é a construção privilegiada da arte, quer dizer, da arte da modernidade. É ainda a mesma montagem que aparece na essência da operação joyciana de produzir palavras como "muvaca" (vaca mugindo) e "embotamancados" (usando botas e tamancos), de *Ulisses* (tradução de Houaiss) ou ainda "etincelas", "sonsorrir", "riocorrente", "bramugira", "guerra penisolada", de *Finnegans Wake* (tradução de Augusto e Haroldo de Campos). É, em suma, uma das molas, enquanto proposta intencional, da modernidade.

7. Um "último" traço da modernidade: sua relação com o passado (com o antigo e, no limite, com a história) e com o presente (com o moderno).

Octavio Paz observa que a história da literatura e da poesia moderna (de toda a arte moderna, de fato) é uma história de luta contra a modernidade. Ele não usa este termo no sentido aqui privilegiado. O que ele entende dizer é que essa arte da modernidade, como aqui foi isto definido, não aceita tudo aquilo que marca o "moderno" ou os "modernismos": a agitação alienante que provoca o *spleen*, a vida por procuração, o cientificismo, o esteticismo e outras tantas coisas que marcam a cidade moderna. O que se pode dizer, melhor do que isso, é que para a modernidade o moderno é ora um problema, uma *questão*, tanto quanto o antigo, ora uma fonte de aversão. John Ruskin, um contemporâneo da primeira modernidade do século XIX, desprezava o presente — e procurava refugiar-se, com seus amigos, no programa estético dos pré-rafaelitas. Como Ruskin, também Nietzsche não via o presente, isto é, o moderno, com bons olhos. Nem Freud, mais chegado a Michelangelo e Da Vinci do que aos artistas de sua época. Nem mesmo Marx: embora lhe agradassem alguns escritores do século XIX, confundia sua própria posição estética com a da humanidade ao dizer que esta no fundo suspirava pelos primórdios gloriosos da arte, situados na Grécia antiga, na Grécia clássica. (Neste sentido, aliás ele pode ser considerado o primeiro... pós-moderno.)

A modernidade quer se destacar do meramente moderno — antes de mais nada, porque ela pensa o moderno enquanto o moderno, este, nada faz além de *ser* e *sofrer a ação*. Sua luta *contra* o moderno é uma luta *pela* modificação do moderno e pela aproximação deste à modernidade. E igualmente conflituosa é sua relação com a tradição, com a herança cultural do passado, essa "herança esmagadora" diante da qual a modernidade manifesta sua ansiedade. Aqui, sim, haverá um certo repúdio por parte da modernidade, visível, entre outras coisas, no combate aos museus manifestado por várias correntes de modernistas, dos futuristas parafascistas aos marxistas revolucionários dos primeiros dias de 1917: "é preciso queimar os museus", diziam uns e outros. Ataque a essa "herança esmagadora" e ataque à historicidade: na década de 30, Huxley observava que "aceitar a história é pactuar com as trevas" (um dos ataques hoje feitos aos pós-modernistas baseia-se exatamente na aceitação que fazem do histórico, da historicidade, da historiografia).

O ataque ao moderno surge de vários lados. Karl Kraus (1874-1936), austríaco, dramaturgo, ensaísta e jornalista anti-jornalismo, condensa deste modo uma posição frente ao moderno compartilhada por intelectuais e "pessoas comuns" do povo:

> O gosto moderno precisa das complicações mais rebuscadas para descobrir, afinal, que um copo de água em sua forma arredondada é o mais cômodo que existe. O moderno chega ao judicioso pela via dos incômodos. Custa-lhe o suor do rosto descobrir que a Terra não é um quadrado mas uma esfera. Este deslumbramento de índio ostentado pela civilização diante das conquistas da natureza tem qualquer coisa de tocante.

E Monteiro Labato, sob mais de um aspecto um moderno pensador da modernidade, bradava contra a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo: para que esse museu, se "arte moderna" não é uma categoria, se está fadada a deixar de ser moderna?

No conjunto, em todo caso, a modernidade equilibra-se diante da relação moderno/antigo. Assume frente a essa questão uma posição, digamos, dialética. A pós-modernidade só se define em relação à modernidade, e esta existe por definir-se sobre a "antiguidade". A progressão por ruptura e a ruptura como tradição são os dois polos que equilibram a relação entre modernidade e antiguidade, ao fazer aquela assumir princípios e valores desta. Recusa do passado, sim. Mas, esquecer o passado, como? É a posição que Trotski assume quando procura livrar os museus "burgueses" da "purificação" do fogo revolucionário.

"Make it new!", exorta Pound. Inove, procure o novo. Sim. Mas, como ele: recheando sua poesia com alusões à Renascença italiana, à Grécia antiga, ao antigo Oriente. Sim, como Eisenstein, ao assumir uma via paralela à de Pound-Fenollosa e revisitar a "antiga" cultura chinesa para dela extrair um princípio de seu revolucionário e moderno cinema. A *recorrência*, riocorrente, será um vetor para a modernidade tanto quanto para a... pós-modernidade.

Uma certa "época moderna"

Os "modernos" são muitos. Um deles:

"Deve ser difícil para meus leitores mais jovens admitir que uma pessoa pudesse morrer de gripe. Nós, os daquela época, tínhamos eletricidade, gasolina, automóveis, cigarros Gold Flake, destruição em massa, aviões, rotativas de imprensa, as novelas de P.G. Wodehouse, alimentos enlatados, mas não tínhamos antibióticos. (...) Esta foi, em arte, a época moderna, a época de Eliot, Pound, Joyce, Surrealismo, atonalidade, mas de ciência sabíamos bem pouco. (...) Quanto ao amor homossexual, tratava-se de um pecado contra a sociedade. (...)

A decoração do lugar era em preto e branco, como se o artista tivesse estudado as ilustrações de Blast, de Wyndham Lewis, 1915. A Era Moderna, a Era do Jazz, tínhamos entrado nela."

Estas passagens não são de nenhum sociólogo, mas de um romance de Anthony Burgess, *Earthly Powers* (1981), um de cujos temas, senão personagens, é exatamente o moderno. O moderno das primeiras décadas do século. Não é mera coincidência que a decoração descrita, em preto e branco, seja hoje um dos casos da... pós-modernidade.

Pós-modernidade: a dança das datas e primazias

Quem usou a palavra pela primeira vez, que realidade histórica ela recobre adequadamente? As respostas a essas duas questões são quase tantas quantos forem os que tentarem respondê-las. E a visão clara do quadro se torna ainda mais embaçada pelo jogo das vaidades ou das ignorâncias.

A palavra em si, "pós-modernidade", tal como se constrói, com um substantivo e um prefixo, não é incomum em nosso sistema linguístico. Depois que o termo entrou em evidência, que nossa atenção ficou preparada para reconhecê-lo ao primeiro sinal, foi um tanto surpreendente descobrir ou redescobrir como e quanto ele na verdade já vinha sendo usado há várias décadas.

Se é preciso esboçar uma etiologia da expressão, deve-se observar que o termo mais usual e conhecido com o qual a palavra "pós-moderno" guarda grande proximidade, na forma e no conteúdo, é *pós-industrial*. A sociedade pós-industrial é a que sucede aquela resultante dos tempos "heroicos" da Revolução Industrial do século XIX em seus primórdios, a revolução de uma pré-história das máquinas, das Grandes Máquinas Sujas (de que o filme *Metrópolis*, de Lang, é símbolo) e das relações sociais por ela geradas: jornadas de trabalho de dezesseis horas diárias (outro filme notável: *Os companheiros*, de Bolognini), bairros operários mergulhados na imundície, infâncias operárias massacradas. Entre os primeiros traços da Primeira Revolução Industrial, da Primeira Idade da máquina, Reyner Benham alinha a disponibilidade do gás de carvão para iluminação e aquecimento; e entre os últimos definidores dessa Primeira Idade, seu símbolo máximo, o automóvel. O que sucede a esta era, os tempos da Segunda Idade da Máquina, é a época da sociedade pós-industrial, amparada não apenas por mais tecnologia como, principalmente, por uma tecnologia de outra qualidade: a intensificação da quantidade provoca uma alteração qualitativa, como sugere a norma dialética. É a sociedade da produção em massa, da química sintética, da eletrônica que dará o símbolo desta Segunda Idade: a televisão, automóvel da contemporaneidade. É esta a sociedade pós-industrial que, em seu momento tardio e antes da grande crise do petróleo em 1972 (interrompendo três décadas de desenvolvimento que deram à humanidade a ilusão de um eterno tempo de vacas gordas alimentadas pela ciência e pela tecnologia), chegou a ser chamada de sociedade da abundância, como nos escritos de Marcuse hoje definitivamente datados.

Portanto, o parentesco formal (na construção da palavra) e de conteúdo entre *pós-moderno* e *pós-industrial* é evidente e pertinente. Haverá um outro parentesco mais sofisticado entre *pós-moderno* e *pós-história*. O que é a pós-história? Quem usou o termo pela primeira vez? Nestes tempos de multiplicação ao infinito da informação, parece ser possível formular a seguinte lei: quanto maior a quantidade de informação, maior a probabilidade de erro, isto é, de desinformação. Não é uma proposição tão zombeteira quanto possa parecer: as consequências da tendência universal à entropia mostram que é, antes, uma proposição essencialmente correta. Abre-se uma revista de arte e estética e encontra-se a afirmação de que um certo Arnold Gehlen teria sido o primeiro a usar o termo "pós-história", e isso "já" em 1952 e "novamente" em 1961. Ora, conforme se viu no trecho aqui transcrito, um compatriota do sr. Gehlen, um sr. Marx, sr. Karl Marx, já escrevia o termo "pós-história", em todas suas letras, no século XIX.

Difícil dizer se o conceito ou a palavra chegaram a ser empregados antes de Marx. De todo modo, para o que está em jogo aqui é suficiente o marco representado por Marx. Não é difícil entender que a pós-história a que Marx se refere era a própria contemporaneidade alemã do século XIX, essa mesma era industrialmente revolucionária que verá a afirmação do capitalismo e o surgimento do imperialismo. Tudo isto é mudança suficiente para justificar que se fale numa ruptura, numa alteração qualitativa profunda no processo histórico, visto como dividido em dois momentos: um pré-histórico e outro pós-histórico.

Este conceito de uma pós-história no século XIX é aquele que deve estar na base da observação de Arnold Toynbee, nos anos 40, segundo a qual o período pós-moderno começou nos últimos vinte e cinco anos desse mesmo século XIX e definiu-se exatamente pelo assentamento do imperialismo e consequente declínio do Estado nacional, superado por um processo de interação internacional. Nessa linha, *pós-história* e *pós-moderno* recortam e recobrem uma mesma realidade — no entanto chamada por Baudelaire de "modernidade" e como tal assim identificada até hoje, inclusive aqui neste texto, pelo menos nos estudos sobre teoria da arte. Nada impede, claro, que Marx e Toynbee tenham visto mais longe e que os tempos pós-modernos comecem mesmo em algum momento do Oitocentos.

Se, por outro lado, seguirmos o filão do "pós-industrial", a pós-modernidade genericamente entendida teria início com o final da Segunda Guerra Mundial, que marca o começo da era da TV, dos tempos da saúde pós-penicilina (Fleming, Prêmio Nobel de 1945), quando ninguém mais morre do flagelo moderno, a gripe, que assustava Burgess e seus personagens, Eliot, Joyce, Pound; os tempos de uma reconstrução física, arquitetural, ambiental, do Velho Mundo destruído pela guerra, esse mesmo Velho Mundo que foi o berço do moderno. Claro que isto não é pacífico para todos. Alguns argumentam que o período entre 1945 e algum momento do final dos anos 60 (68 é uma boa data, neste polo) nada mais é do que um moderno tardio. Para Cocteau, por exemplo, o moderno foi de 1912 a 1930 — o que, claro, o incluía, a ele próprio, entre os artistas modernos. O que diria sobre o período de 30 em diante? Pós-moderno? Moderno tardio?

Há os que defendem a necessidade de definir a pós-modernidade por alguma coisa de específico que só se pode encontrar no campo da produção cultural propriamente dita e na área da estética, de modo ainda mais restrito. Neste caso, a sensibilidade pós-moderna surgiria apenas em algum momento dos anos 60. Esta tendência aparece como reação à generalização da condição pós-moderna para a totalidade dos fenômenos sociais verificáveis em certos tipos de sociedade. Assim, alguns defendem a noção de que "pós-moderno" é termo aplicável apenas às sociedades mais desenvolvidas. Sendo utilizado com esse sentido por sociólogos norte-americanos (endossados por intelectuais europeus, como o francês J.F. Lyotard, promotor de uma grande exposição autointitulada pós-moderna em Paris, 1985, no Centro Georges Pompidou-Beaubourg), o conceito de pós-modernidade designaria a condição geral da cultura nas sociedades do Primeiro Mundo após as transformações por que passaram a ciência, as artes e a literatura desde o final do século passado. Não deixa de haver uma certa propriedade nessa colocação. A condição de vida nos países do Terceiro (e mesmo do Segundo), do Quarto, do Quinto Mundos, não tem de fato muito nem de moderna, quanto mais de pós-moderna. Basta pensar no Brasil, na fome, na Febem etc. Nada de moderno, neste quadro. (Ou talvez haja, pensando bem.) Por aqui, a modernidade é miragem. Manifestação do realismo fantástico. Mas, nessa concepção, o conceito é demasiado amplo (aplica-se a tudo, ciência, arte, literatura, indústria) e, ao mesmo tempo, demasiado restrito: vale só para as sociedades avançadas. Sob esse ângulo, recoloca-se a afirmação, não tão ingênua e descompromissada assim, de que os países subdesenvolvidos não podem produzir formas culturais desvinculadas da condição econômica rudimentar em que se atolam, formas que se pudessem colocar em pé de igualdade com a cultura dos "desenvolvidos". Reafirma-se a dependência do superestrutural (onde se situaria a arte) em relação ao infraestrutural (a economia), o que é claramente uma balela se entendido em termos rígidos. O Brasil pré-moderno tem um Glauber pós-moderno. Isto significa que tentar encontrar no universo estético, enquanto relativamente autônomo, o elemento específico para a definição da pós-modernidade é um procedimento adequado, capaz de prestar contas da multiplicidade de aspectos da vida contemporânea, que é pluri e não unidimensional.

Mesmo assim, mesmo localizando essa concepção estética pós-moderna a partir dos anos 60, surgem as dúvidas sobre quem usou o termo pela primeira vez, quando e ao que se referia quando o fez. Críticos ingleses e norte-americanos de arquitetura — domínio onde o pós-moderno cristalizou-se pela primeira vez com razoável clareza e de onde saiu para alastrar-se pelas demais artes — disputam a primazia no uso do conceito em algum momento dos anos 70. Um brasileiro, porém, utilizou a palavra ainda nos anos 60.

A pós-modernidade de Mário Pedrosa

A descrição dos "motivos" da pós-modernidade, de seus traços característicos, é um trabalho ainda mais incômodo do que o equivalente feito com a modernidade. O melhor método, para tanto, será o das aproximações sucessivas, na tentativa de isolarem-se unidades estruturais parciais que, colocadas lado a lado, talvez resultem numa imagem aproximada do fenômeno. Mesmo assim, os exemplos abordados, com exceção da arquitetura, onde as coisas são mais claras, estarão o tempo todo sujeitos a dúvidas, ambiguidades e esfumaçamentos.

Essas hesitações e inadequações começam já com a referência a Mário Pedrosa, que em 1966 falava no aparecimento de uma "arte pós-moderna" no Brasil. Em artigo publicado no *Correio da Manhã* de 26 de junho de 1966, com o título "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica", Mário Pedrosa escrevia sobre um movimento cultural radicalmente diferente do "anterior". Este movimento anterior seria o da "arte moderna" inaugurada, para Pedrosa, pelo *Demoiselles d'Avignon*, de Picasso. E ao novo movimento, "iniciado digamos pelo *Pop Art*" e que teria uma "vocação antiarte", Pedrosa diz que "chamaria de 'Arte pós-moderna'". Pedrosa não deixa claro o que entenderia por "arte pós-moderna", além do fato de que seria uma "arte antiarte", descrição pela negativa e, por isso, vaga. Na fase da "arte moderna", a "plasticidade da percepção" (tudo que está entre aspas aqui é de Pedrosa) explorada pelos artistas estaria subordinada à "suprematização" dos "valores propriamente plásticos". Na "arte pós-moderna" aconteceria o inverso: "os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais"; agora, não é mais a "plasticidade em si que interessa à vanguarda", a qual temeria o "subjetivismo individual hermético". Seria preciso entender que a "nova figuração" — segundo Pedrosa, uma fase intermediária entre a "arte moderna" e a "pós-moderna" — já contém em si o germe dessa "pós-Modernidade" ao pretender "passar adiante uma mensagem, mítica ou coletiva e, quando individual, através do humor".

Hélio Oiticica, objeto de Pedrosa naquele artigo, num *programa-posição* de julho de 1966 (republicado pela GAM, n. 6, de maio de 1967), concordará com o crítico quanto ao fato de que a "nova etapa" (na qual ele mesmo, Oiticica, se colocava) era mesmo uma antiarte, que era "sábio" denominá-la de "arte pós-moderna" e que o objetivo dessa "nova arte" era "o otimismo, a criação de uma nova vitalidade na experiência humana criativa", era "dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para tornar-se participante na atividade criadora"; era "o começo de uma expressão coletiva".

A rápida descrição de "arte pós-moderna" encontrada no artigo de Pedrosa é vaga demais. Alguns resenhadores de sua obra qualificaram sua linguagem de "seca, direta, depurada e moderna". A julgar por esse artigo, ela seria antes adjetiva, oblíqua, hermética e abstrusa. Moderna talvez fosse, mas de uma modernidade primitiva, anterior à década de 50, quando a crítica perdia-se acima de tudo num repertório "impressionista", isto é, de impressões subjetivas e vagas sensações. O entendimento de expressões como "extrema plasticidade da percepção do novo explorada pelos artistas e que era subordinada, disciplinada, contida pela exaltação, pela suprematização dos valores propriamente plásticos"; "os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais" é algo que está longe, bem longe, de seco, direto, depurado e, mesmo, moderno. E se Pedrosa pôde ter alguma razão ao qualificar a produção de Oiticica como pós-moderna, sua própria linguagem, a linguagem do crítico, estava longe de acompanhar a natureza de seu objeto de análise. Não houve contemporaneidade entre a produção criticada e a linguagem da crítica (se é que Oiticica foi de fato um pós-moderno).

O próprio Oiticica entendia sua prática artística de modo bem mais amplo, inovador e pós-moderno do que seu crítico. Oiticica era, no mínimo, mais substantivo, menos valorativo (nisso era pós-moderno). Enquanto Pedrosa fala de "valores plásticos", "rigor estrutural dos objetos", "suntuosidade das cores", "belo", "relevo e cores-substâncias" — outros tantos indícios de que Pedrosa prendia-se ao código da "arte anterior", que orientava sua visão e o impedia de distinguir claramente em que consistia a novidade do artista — Oiticica produzia um *programa-posição* onde proclama aquilo que toda ação inovadora deve fazer: ignorar o código anterior e partir para sua própria construção. A questão de Oiticica é com o envolvimento, a participação, o público, a passividade do receptor a ser combatida, a marginalidade, a expressão coletiva, a revolução, a recusa da vanguarda, o subdesenvolvimento — o que forma um leque de temas dos quais muitos são, de fato, pós-modernos. Alguns enquadramentos de Pedrosa encaixam-se no que depois veio a se entender claramente como pós-modernidade (como a referência à utilização do *mito*); outros, nem tanto, como a referência à *mensagem coletiva* ou o recurso ao humor. De todo modo, fica feito o registro de uma (cena) precedência para Pedrosa.

Arquitetura da pós-modernidade

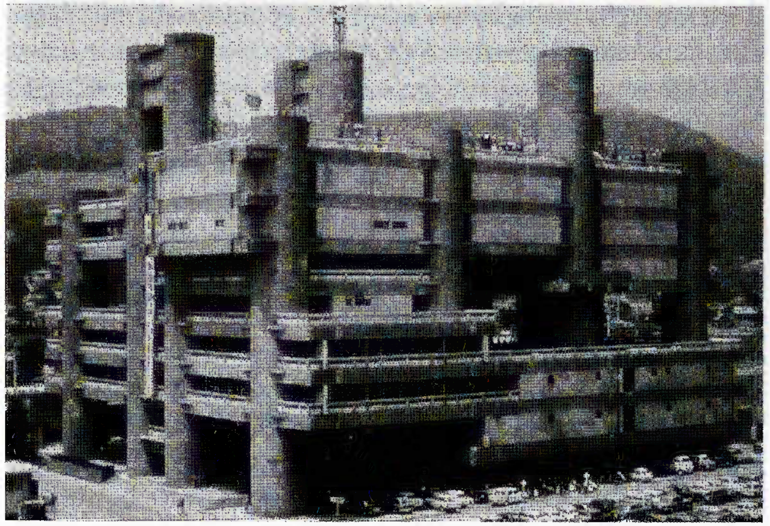
Na arquitetura, a proposta pós-moderna surge consideravelmente límpida. Mesmo que haja discussões para se saber quem pela primeira vez lançou o termo no papel, nos auditórios, nas salas de aula.

Em 1977, Charles Jencks, norte-americano, historiador e crítico de arquitetura, publica em Londres seu hoje clássico *The Language of Post-Modern Architecture*. O próprio Jencks cita outros que usaram o termo *pós-moderno* antes dele, como Joseph Hudnut em artigo de 1949, "The Post-Modern House", publicado em Cambridge. O historiador da arquitetura Nikolaus Pevsner, inglês, usou a expressão em 1966, mesmo ano de Pedrosa, no artigo "Architecture in our Time, the Anti-Pioneers", e vem com a mesma ideia de Pedrosa de que a nova expressão era uma expressão do tipo *anti-*: antiarte, em Pedrosa, antiarquitetura, em Pevsner. O termo "pós-moderno" aparece ainda na revista semanal norte-americana *Newsweek* em janeiro de 1977, e mais alguém o teria usado em 1975, alguns meses depois do próprio Jencks ter se servido dele pela primeira vez, segundo ele. Tratando de justificar as razões pelas quais reivindica para si a glória do batismo, imbatível vaidade acadêmica ou jornalística, Jencks trata de explicar que o termo em Pevsner estava mal aplicado por referir-se aos neoexpressionistas que ele, Jencks, acha que devem ser chamados de modernos tardios e não de pós-modernos. Diz, ainda, que pós-moderno é um título que cabe apenas aos arquitetos que entendem a arquitetura como linguagem — mas agora surge um problema porque o entendimento de um código qualquer como linguagem, em arquitetura ou outras artes, é um traço tipicamente... moderno, da mesma modernidade de que já tratamos.

Naquele mesmo 1977, Peter Blake publica *Form Follows Fiasco* (*A forma segue o fiasco*) ironizando a fórmula hoje lendária, mas oca, *Form Follows Function* (*A forma segue a função*) proposta pela escola de arquitetura funcionalista norte-americana (Sullivan, Escola de Chicago), um dos primeiros movimentos da arquitetura propriamente moderna. Nesse texto, Blake fala de uma arquitetura pós-moderna a ser contraposta à arquitetura moderna falida que nada mais fez além de pasteurizar pelo mundo todo um certo estilo internacionalista, difundir verdadeiros campos de concentração (como a Cidade Radiosa, de Corbusier; e, nessa polêmica, pode sobrar um pouco também para os autores de Brasília) e propor as cidades-dormitório que se agarram como pingentes nos estribos das metrópoles. No lugar do *desastre modernista*, propõe-se um reencontro com formas arquiteturais presentes na memória coletiva dos povos, formas retiradas da linguagem histórica da arquitetura, mas não tais quais e, sim, retrabalhadas, reinterpretadas. No lugar da "máquina de habitar" — visão menos feliz de um Corbusier ingenuamente deslumbrado por um modernismo industrial de pacotilha cujos postulados nunca foram por ele questionados, razão pela qual não se pode dizer que tenha alcançado a real *modernidade* — ressurge a noção da *arquitetura como monumento*, monumento à vida, ao espaço: é a arquitetura da forma livre, a arquitetura como festa. No lugar do internacionalismo, sustentado pela arquitetura da linha reta supostamente funcional, o *recurso às formas locais*, em sua ampla especificidade e diversidade. Estão aqui dois dos grandes ingredientes do pós-modernismo: a recusa do funcional, filhote do mito moderno da ciência e da tecnologia (implicando portanto a recusa, a denúncia ou, no mínimo, o uso crítico de uma e outra); e o recurso ao estoque cultural encontrável na história (fim da obsessão com o novo).

Charles Jencks trata da nova produção arquitetural que se desligou dos modernos "clássicos" (Mies, Gropius, Lloyd Wright — embora este possa ser pelo menos um avô dos pós-modernistas — Le Corbusier, Loos, Alvar Aalto) e dos

Mies van der Rohe: Galeria do Século XX. Berlim, 1962-68.



Kenzo Tange: Centro de Imprensa Yamanashi, Konju. Japão, 1967. As torres de serviço da edificação são ligadas por pontes-escritórios. Os espaços vazios destinam-se a eventuais expansões.

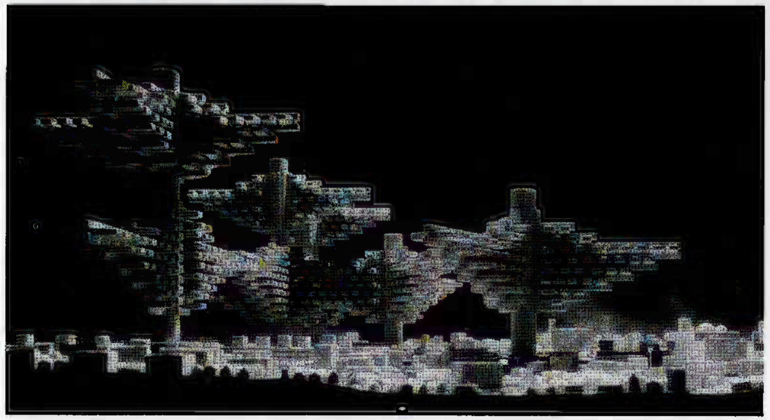
"supermodernos", como os japoneses Tange e Isozaki. Uma nova arquitetura que se desligou também do movimento *camp*, do início dos anos 60. O termo *camp* aplicou-se a coisas como certas luminárias vendidas pela Tiffany, ou às histórias em quadrinhos de Flash Gordon que ressuscitaram nessa época, dando origem a uma corrente de novos ilustradores e desenhistas publicados, muitos deles, na revista *Metal Hurlant* (*Heavy Metal*). O termo *camp* passou para certa arquitetura dessa mesma época que enfatizava a textura, a sensualidade da superfície e o estilo como um todo. O termo era depreciativo; autores como Susan Sontag não viram na produção por ele coberta nada além de uma arte decorativa e lamentaram que nela houvesse "o sacrifício do conteúdo", imperdoável para a mente... moderna.

A arquitetura pós-moderna estudada por Jencks encontra-se também à margem do movimento *pop* em arquitetura, sustentado pela ideia da combinação de partes preexistentes, princípio retirado da indústria automobilística e de seu conceito de *molde*. Para a arquitetura *pop* não existe "unidade de estilo" (na verdade, nem para a pós-moderna isso existe); cada objeto tem uma forma dentro da casa — mesa hexagonal e cadeiras-ovo, retas e curvas coexistindo —, embora as formas se repitam de uma casa para outra, interna e externamente.

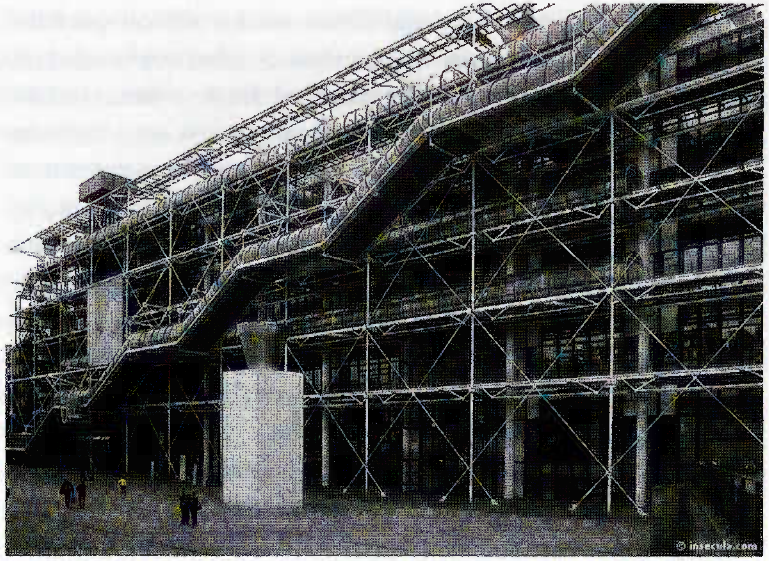
A arquitetura pós-moderna não é, ainda, a arquitetura *high-tech*, marcada exteriormente pelo uso de elementos de construção próprios das edificações industriais: tubulações de metal, como nas refinarias; saídas de ventilação, como nos navios. O centro cultural de Beaubourg, em Paris, pode ser considerado *high-tech*, um caso da arquitetura moderna em seu ponto mais radical, algo como uma "máquina de habitar" exacerbada, não inteiramente aceita na área da edificação particular, mas admitida (ainda como um escândalo, tal uma Torre Eiffel de hoje!) nos domínios da edificação pública. Interiormente, o *design high-tech* define-se pelo uso de móveis industriais e comerciais ou deles derivados: guarda-roupas que são os módulos de aço dos vestiários esportivos; mesas de aço como nos escritórios; estantes de ferro como as usadas nos almoxarifados industriais, e o restante lixo, supérfluo ou salvados de falência dos empreendimentos comerciais.

A novíssima arquitetura livrou-se de tudo isso, e de todos os estilos. Seu estilo próprio é uma espécie de *neoecletismo*: todos os elementos de significação de todos os códigos anteriores podem ser usados (*citados*, é a palavra pós-moderna) numa mesma edificação; é o recurso à historiografia. Não, porém, com o senso moderno de medida e comedimento que marcou o ecletismo da segunda metade do século XIX, mas com uma marca forte e livre, de modo que os diferentes códigos fiquem todos em evidência, uns ao lado dos outros. Charles Moore projetou (1976-1979) para a cidade de New Orleans uma das grandes obras da pós-modernidade arquitetural: a Piazza d'Italia, praça interior de uma ampla edificação comunal. No centro circular da praça, um grande mapa da Itália gravado no chão, como um mosaico. O mapa se desdobra por entre fachadas (fachadas apenas, nada há por trás delas) que são reproduções de fachadas de famosas construções "antigas" nos estilos dórico, coríntio, compósito e toscano. Mas, não se trata de uma cópia tal qual, uma cópia conforme ou conformada: capitéis de colunas são em metal reluzente, material que cobre mesmo toda uma fachada. Bases de colunas são pintadas de marrom e mostram-se como se tivessem sofrido um corte transversal, como se fossem ilustrações de um livro vivo. A fachada central, a maior, tem colunas cuja parte superior do fuste, sob o capitel, recebeu aplicações de neon vermelho (o neon, símbolo pós-moderno revivido quatro décadas depois). E são também frisos de neon que recortam e ilustram o frontão e a parte interior dessa fachada principal. Há repuxos d'água e luzes coloridas por toda parte, e cores vivas agitam as fachadas (mais ou menos as mesmas cores reais dos templos gregos da antiguidade, que nunca foram "classicamente" brancos como os representaram os movimentos classicistas e neoclassicistas europeus entre os séculos XV e XVIII).

Ecletismo, citação, fuga dos padrões habituais do bom gosto, mistura de elementos expressivos. "Volta" ao passado, mas



Arata Isozaki: projeto de 1962, uma outra concepção de espaço urbano.



Richard Rogers e Renzo Piano: Beaubourg (Centro Pompidou), Paris, 1977. Estrutura aparente em metal, com treliça e grossas tubulações pintadas em cores fortes e variadas conforme a função; o retrato do arquétipo da tecnologia.

sem submissões a estilos-fonte, a estilos modelares. Não é, na verdade, um simples retorno ao antigo, não se trata de mais um caso do "eterno retorno". A linguagem agora é a da *decomposição* (onde antes valera a *composição* modernista, tão cara aos mestres modernos), linguagem da visão contemporânea sobre o passado. Tudo isto somado ao uso de materiais de hoje e com "muita imaginação", pedra de toque do pós-modernismo. Objetivo: escapar das caixas luzidias mas redundantes e previsíveis de concreto e vidro, típicas da arquitetura moderna que tomou de assalto o mundo todo, padronizando-o.

Uma cena crítica fala em retrocesso e diz que por trás de rótulos como *neo*, *hiper*, *meta* o que existe mesmo é o velho. Fala-se numa operação de *revival*, de recuperação do velho, um trabalho de exumação. A realidade não é bem essa. A pintura de Edward Hopper tem em comum com a obra dos pintores holandeses dos séculos XVII e XVIII o que se poderia chamar de um certo realismo. Mas, o registro é outro. Absurdo dizer que Hopper exuma os flamengos ou que o hiper-realismo é mero *revival*. Hiper-realismo, nova objetividade, verismo, precisionismo, realismo fotográfico, pintura nazista da década de 30 e realismo socialista estão, de certo modo, numa mesma grande margem. Cada um, porém, com sua identidade própria, inconfundível.

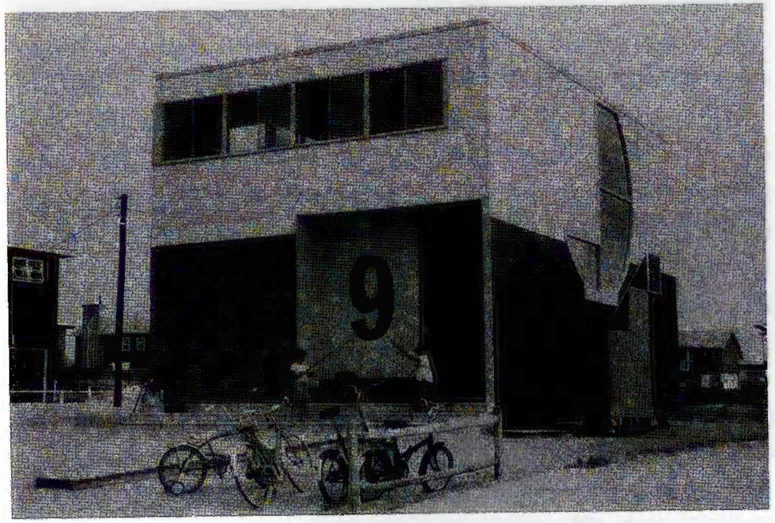
O pós-moderno arquitetural recorre a estilemas (traços de estilo) de códigos em desuso. Mas a linguagem que combina esses signos é outra, e outros os materiais. Muda a expressão, muda o significado, muda a significação global e final. E, depois, o passado não é nem mesmo a opção primordial dessa arquitetura: ela é, antes de mais nada, *inclusivista*. O objetivo é alcançar uma codificação plural, longe dos compromissos de ocasião e dos pastiches não-intencionais de alguns manipuladores mais limitados. Resultado: a complexidade e a contradição (para não dizer: a dialética) são seus traços de base. Venturi, arquiteto e teórico do pós-modernismo *avant la lettre*, vê nesse, aliás, o primeiro grande traço da pós-modernidade arquitetural quando comparada com a modernidade:

Pós-modernidade	Modernidade
complexidade, contradição	simplificação
ambiguidade, tensão	unicidade
inclusividade (“e... e”)	exclusividade (“ou... ou”)
hibridismo	purismo
vitalidade emaranhada	unidade óbvia (ou obviedade integrista)

Como qualquer outra, a arquitetura pós-moderna procura uma linguagem própria. Mas, aqui, o que está em jogo é uma linguagem bifronte; para esses arquitetos que têm clara consciência dos fenômenos de comunicação e significação, a edificação deve ter uma dupla linguagem, deve falar em dois níveis: deve falar para o arquiteto, quer dizer, para uma “minoria esclarecida”, capaz de entender o discurso da arquitetura, capaz de perceber a citação, e deve falar também para o grande público que se interessa por uma edificação na medida em que ela lhe traz conforto, segurança, lazer, pedaços da história local ou dos fantasmas universais por ele reconhecidos. Adotando uma dupla linguagem, a pós-modernidade arquitetural rompe atrevidamente o impasse em que se atolou o modernismo. O modernismo enredou-se no elitismo: era uma arquitetura para iniciados de fino trato. A superação desse obstáculo pela pós-modernidade não se faz através do recurso populista, como pretendem alguns: agora o elitismo é assumido e levado às últimas consequências (como por esse mesmo Charles Moore); mas, paralelamente, estende-se essa arquitetura para a massa, para o cidadão indiferenciado consumidor de uma cultura que já foi de fato *pop*, popular.

Há nisso um traço de coragem verificado também em outro aspecto. O modernismo usou o *funcionalismo* como álibi e escudo. Como o objetivo declarado era a utilidade, a eficiência estrutural, o modernista não assumia a responsabilidade pela

Charles W. Moore: Piazza d'Italia, New Orleans, EUA, 1976-79.
A parte inferior da canelura das colunas da ordem toscana é sublinhada por pequenos jatos d'água. A ordem dórica à esquerda tem métopa “líquida” e o rosto de Moore aparece cuspindo água em dois medalhões. Em segundo plano, as ordens coríntia e compósita. No chão, em primeiro plano, um desenho da “bota da Itália” sobre pavimento preto e branco.



Robert Venturi: Casa Lieb. New Jersey, EUA, 1966-69.
Uso de material comum sob uma forma nova. O “9” é o número da casa na rua (1,5 m de altura); na lateral, uma janela circular cortada, sobre a escada.

escolha da solução formal, estética, já que dizia ser esta uma decorrência *inevitável* daquela função: *form follows function*. Prevaleceu nesse período um recalque do estético, do agradável, do bonito. Era admitida apenas a "boa forma", quer dizer, a forma sem pecados. O tom era o ascético. Não é por nada que os maiores expoentes desse modernismo arquitetural saíram todos de culturas predominantemente protestantes, entremeados aqui e ali por representantes da religiosidade mediterrânea. Também não é sem razão que a grande referência da pós-modernidade será exatamente a realidade pagã da Grécia antiga, assim como não é irrelevante o fato de terem sido os japoneses os grandes arquitetos entre a modernidade arquitetural e sua pós-modernidade.

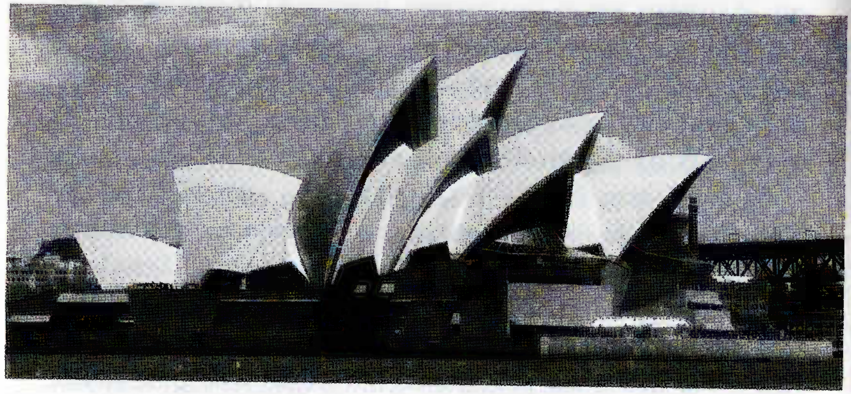
A tragédia, comum nas éticas puritanas onde o recalque sem brechas leva à irrealização, é que o fracasso imperou nos dois aspectos do funcionalismo, o da forma e o do conteúdo. A forma foi relegada a segundo plano ou não foi assumida. E a função não foi alcançada por ter faltado ao arquiteto modernista mais de um elemento teórico para compreender sua profissão: faltou uma teoria do signo, faltou uma antropologia do comportamento, enquanto sobrou, de outro lado, um compromisso e uma cumplicidade com os postulados da grande *rationalia* moderna: o lucro.

O modernismo na arquitetura foi, não raramente, um jogo de máscaras, farsa de enganos. Robert Venturi foi um dos primeiros a erguer-se contra esse estado, já ao final da década de 60. A "mixórdia vital" por ele defendida tinha como símbolo a imagem do labirinto, convite à participação, no lugar do plano autoritariamente conduzido, como em Brasília ou em Manhattan, grande bandeira do modernismo diante da qual Le Corbusier se ajoelhou e atrás de quem muitos rezaram. A opção, agora, passava a ser pelo misterioso, pelo ambíguo e pelo sensual, que encontrava paralelo na orientação geral da contracultura desse fim dos anos 60, com o despertar do corpo, e em várias práticas específicas da cultura erudita, como a do teatro.

A pós-modernidade devolveu à arquitetura a voz de que ela se privou durante uns bons sessenta anos. O grande som da arquitetura é a metáfora, reprimida pela arquitetura modernista, toda ela metonímica. Assim como metáfora e metonímia se completam para fazer um discurso coerente, elas também se opõem quanto às naturezas de suas operações específicas. A operação metafórica é um processo de substituição de um significado por outro e, portanto, dentro da cultura em que vivemos, um processo de *criação* de significados (não interessando discutir aqui os obstáculos ideológicos ao conhecimento gerados nesse processo). A operação metonímica é, antes, procedimento de *combinação* de significados já criados antes e fora dela (pela metáfora). É um procedimento de reprodução, de codificação (portanto, de reconhecimento) e não de instauração de significados. A operação metafórica faz, por exemplo, com que a noção da ingestão de alimentos — portanto, de *queda* dos alimentos pelo interior do estômago na direção dos intestinos — transforme-se na noção de Queda, de Pecado, com tudo que resulta daí (por exemplo, proibição de ingestão de certos alimentos em certas épocas do ano). A operação metonímica diz apenas *como* esses signos da Queda podem ser expressos em combinação com outros signos de outros significados. A operação de construção das grandes catedrais é inteiramente metafórica: ascensão e afirmação do humano no divino. A operação básica modernista é a *composição*, nome privilegiado pelos próprios arquitetos modernistas e que já carrega em si seu próprio significado metonímico: um procedimento de combinação que consiste em saber como é que, no plano ou no volume, este tipo de elemento-janela pode associar-se a este outro tipo de elemento-porta. Seu sentido é que não tem sentido algum além de sua forma.

Se a arquitetura modernista teve alguma referência metafórica, esta foi a da máquina (outra vez, a "máquina de habitar"). Referência tediosa, um tanto ingênua. A arquitetura pós-moderna vai à cata de mitos mais engenhosos, embora isso não se consiga sempre no mesmo grau elevado de qualidade. Os japoneses — Takeyama, Yamashita — ergueram metáforas antropomórficas. E nisso citaram a historiografia arquitetural, no capítulo sobre as casas holandesas, como as de Amsterdam e suas fachadas de caras. Mas há metáforas menos óbvias, mais instigantes, como a proposta (e construída) por Utzon para a ópera de Sidney, Austrália, com suas elegantes e brancas alusões a velas de aristocráticos iates ou míticas conchas — que fizeram o funcionalista *Sir* Nikolaus Pevsner perder noites de sono tratando de inventar que aquelas formas (de que pelo menos, corajosamente, admitiu gostar) deveriam ter algum tipo de explicação funcionalista... (Reconheceu o valor dessa ópera, mas acabou voltando a seus credos modernistas ao afirmar que "não é por você construir um quadrado que você é necessariamente um quadrado", com o que outro modernista e funcionalista, Max Bill, já tinha previamente concordado.) O modernismo teve seus momentos metafóricos: um deles, o da capela de Ronchamps e seu leque de significados sobrepostos, desse mesmo Corbusier deslumbrado pela retidão de Manhattan. Mas, sua grande opção foi mesmo pelo processo de significação via metonímia, processo etéreo, abstrato... e de vanguarda.

A pós-modernidade arquitetural soube evitar as metáforas evidentes e popularescas de uma certa arquitetura *pop* (construtora de estandes de venda de *hot-dogs* na forma de *hot-dogs*; ou de carros na forma de sapatos) ao optar por metáforas mais sugestivas onde a função de substituição de significados desce mais fundo. E o fez amparando-se decididamente nos princípios gerais das teorias do signo e da comunicação. Uma arquitetura também de comunicação, como em Roma antiga. O crítico Bruno Zevi queixa-se de que essa mistura de unidades lexicais feita pela arquitetura pós-moderna é função pura e simples do desconhecimento dos códigos. É a velha presunção de que as gerações mais jovens estudam cada vez menos e recebem um ensino cada vez pior. Pelo contrário, vai ser nessa *substituição* de unidades lexicais (e não propriamente em sua mistura) que os novos arquitetos encontrarão sua fala — fala que, se tinha sido perdida, o foi exatamente pelos arquitetos modernistas com seus discursos mudos.



Jorn Utzon, Ópera de Sydney, Austrália, 1959-73.

Cidade e Arquitetura no cruzamento pós-moderno

Vivemos hoje, nas cidades, assombrados por uma ideia de cidade que não encontra mais concretização material. A cidade que marcou nossas imaginações — não terá talvez marcado a imaginação das gerações novíssimas; e acaso marcou a de nós todos, nesta altura do século XX, graças em parte à força do mito em si, de um lado, e, de outro, aos estudos historicistas de que os arquitetos em particular são vítimas — corresponde a um modo de vida social e a uma conformação da personalidade que não mais existem. A cidade medieval, como a aldeia colonial brasileira, era o contexto dos sentidos, do olfato ao tato passando pela visão. A cidade das grandes reformas, como a Paris sob Haussmann, era o cenário onde o *conceito* ainda podia imperar e transformar-se numa nova realidade interpretativa e modificatória. E ainda em seu tempo, Hemingway pôde escrever que "Paris é uma festa". Paris talvez ainda seja uma festa, por ter sabido ou podido manter-se dentro de limites relativamente pequenos, quando comparados com os das megalópoles tipo Nova York ou São Paulo. Mas não há mais festas nas grandes cidades, aquelas para as quais a arquitetura e o urbanismo ainda são pensados, em grande parte. Nem festa, nem recreação, nem vida afetiva (só a afetual: alguma afecção existe, não necessariamente a dos laços cordiais). De todas as antigas "funções" da cidade, restaram a do trabalho (massacrante), a do morar (indigno) e a do deslocar-se (eterno). Jürgen Habermas reconheceu um quadro como este num texto[1] de 1981 que se revelou, em sua pequena extensão, ao mesmo tempo um dos mais densos sobre a questão moderno/pós-moderno e uma das mais frágeis defesas da modernidade. Hoje[2], ao final da década, esse texto, reanimado pela recente passagem de Habermas pelo Brasil, mostra-se como um sumário dos pontos levantados sobre essa questão nos anos 80 e que ainda permanecem irresolvidos embora frequentemente matizados. Como ali anota Habermas, a cidade tornou-se o ponto de interseção de relações funcionais de outra espécie. Uma espécie que se traduz em sistemas abstratos não passíveis de representação concreta (antes de mais nada, estética) e, portanto, praticamente infensos às tentativas de atuação crítica sobre eles. É o que mostra o fracasso das intervenções urbanísticas um pouco por toda parte e sua falta de sucesso na procura da restauração do mito da cidade. Não há mais *clareza* sobre o significado da cidade e aquilo que nela se passa. De resto, a função da ideologia é essa: apagar os vestígios da clareza e as pistas para a inteligibilidade. Não há mais, para usar a palavra de grande trânsito hoje, transparência. A ferrovia chegava ao centro e se apresentava como análogo da cidade enquanto sistema de vias de locomoção. Hoje, o trem foi substituído pelo avião e os aeroportos estão colocados fora, longe da cidade. O efeito metonímico (de contiguidade) foi perdido: prevalece o sentido metafórico, que não é imediatamente apreensível e que permanece latente como embrião de neuroses. Nada tem mais uma face definida ou, sequer, visível: os prédios comerciais, como diz Habermas, e que dominam o centro, são neutros, como o são os grandes edifícios burocráticos. Costurando tudo há conexões funcionais que são rigorosamente invisíveis. No tecido urbano, as distinções têm de ser feitas, inversamente ao que ocorria no passado, por um outro veículo que não a arquitetura. Se uma igreja se parece hoje com um ginásio esportivo ou com o anfiteatro de uma universidade, será necessário recorrer a outros *media* (o luminoso em neon, a placa, o entorno) para que uma construção se diferencie da outra e assinale sua função. (É possível entender, a partir daí, a força da necessidade que gera, nos EUA, as *duck-houses* à beira das estradas: casas na forma de patos, indicando o que se vende ali dentro. E será talvez imperioso repensar o juízo crítico que ainda hoje se faz do *kitsch*.) As conexões não podem mais ser feitas através de formas configuráveis pela arquitetura. Habermas reconhece essa situação. Mas quando se poderia pensar que ele vai admitir que aquelas conexões não são mais configuráveis pela arquitetura *moderna*, ele diz exatamente que esse fracasso, que acompanha o deslizamento do conceito de cidade para uma outra coisa que não aquela com o qual estávamos habituados, não é um fracasso da arquitetura *Moderna* ou qualquer outra.

---

[1] Conferência sobre a exposição *A outra tradição — Arquitetura em Munique de 1800 à atualidade*, publicada na revista *Der Architekt* n. 2 e traduzida pela revista *Novos Estudos* — Cebrap n. 18, de setembro de 1987.

[2] 1990.

Na verdade, é. A suposição de que não seria repousa na ideia, que Habermas não pode endossar dado seu edifício teórico, da existência de uma separação entre a tecno-estrutura em si e alguma coisa que seria sua representação (a arquitetura) e que dela por isso mesmo estaria afastada. O sentido da cidade não seria mais visível porque a própria cidade como tal teria provocado essa situação, não sua arquitetura. Mas, uma cidade não é alguma coisa que existe no ar. A cidade e sua arquitetura são as duas faces da mesma moeda. A arquitetura pode não ter, ela, invisibilizado aquele sentido mas foi *essa* cidade com *essa* arquitetura que o escamotearam. A cidade-arquitetura medieval não o fez, nem a cidade-arquitetura renascentista, nem a cidade-arquitetura colonial. Aquela que o fez foi a cidade-arquitetura modernista. Não podendo esquivar-se à evidência, Habermas admite ter fundamento a rejeição à "desalmada arquitetura de contêineres, à falta de relação com o ambiente, à solitária arrogância dos prédios de escritório, às monstruosas lojas de departamento, à falta de urbanidade e à misantropia das cidades-satélite". Mas sugere que essas "monstruosidades", ao invés de revelar a verdadeira face do modernismo, são apenas resultantes de falsificações de seu espírito que precisariam ser apenas corrigidas para fazer ressurgir o modernismo "verdadeiro". Habermas não diz em momento algum *como* essa correção de rumo poderia se dar. Critica a solução pós-modernista por ela nada opor à dinâmica

autônoma do crescimento capitalista, à condição de vida nas metrópoles, à miséria das massas, o que faria com que não passasse da representação do triunfo do espírito e da cultura sobre as bases materiais decaídas e disfarçadas. Mas, quando a arquitetura moderna deixou de fazer exatamente isso, quer dizer, *não* se opor a essa dinâmica? Pelo contrário, o modernismo não apenas endossou essa dinâmica como *foi* essa dinâmica. Em mais de um momento Habermas se vê obrigado a validar alguma crítica ao modernismo, como quando diz que "problemas irresolvidos" colocaram a arquitetura moderna em "posição dúbia", especialmente por ter se curvado e ter curvado a vida aos imperativos econômicos e administrativos burocratizados. Mas diz que o principal do modernismo, seu "momento feliz", foi ter promovido a união da estética (construtivista) às finalidades (do funcionalismo estrito). Ora, o problema central do modernismo, aquilo que o colocou nessa "posição dúbia", foi exatamente acreditar que: 1) essa vinculação era viável sem prejuízos para a questão construtivista e 2) que era uma vinculação justa (que o funcionalismo não iria provocar o que provocou: a submissão da arquitetura aos imperativos econômicos e administrativos automatizados). É em nome e defesa desse funcionalismo que Habermas vai condenar "um conjunto de lojas transformado em rua medieval ou o poço de ventilação do metrô em *Villa Paladiana* do tamanho de um livro de bolso". Insurge-se contra essas "fachadas que enfeitam e ocultam a realidade" (como se o modernismo tivesse feito outra coisa) e contra toda essa "arquitetura do recalque" e de formação de sintomas que reprimiria o real e causaria a neurose, no sentido freudiano da questão.

A visão que Habermas tem dessa situação, assim colocada, é exatamente oposta à defendida por J.F. Lyotard. Num curtíssimo texto publicado na revista canadense *Impulse*, e sem referir-se a Habermas, cujo texto no entanto deve ter lido, Lyotard vê o processo de bricolagem, de *patch-work* da arquitetura pós-modernista (montagem de elementos de estilo extraídos de mais de um código, de mais de uma época e em particular do passado) como a dinâmica descrita por Freud através da expressão *Durcharbeitung* (trabalhar através), usada para designar o processo pelo qual o paciente, pela livre-associação, confronta pedaços de seu imaginário com situações passadas, descobrindo assim sentidos ocultos em sua vida. Nesse sentido, o pós-modernismo não seria um movimento de retorno ao passado (portanto, conservador ou reacionário) mas um processo de análise, de *ana-mnese* (ana-: ação ou movimento contrário) para poder refletir, para poder lembrar. Um processo, em outras palavras, de investigação responsável dos pressupostos do modernismo e de detecção de sentidos ocultos mas latentes. Para não repetir erros passados, Lyotard não diz, mas o que se poderia ter então é um quadro onde à economia do modernismo se oporia a ecologia do pós-modernismo; enquanto no primeiro caso o que se tem é uma linguagem que recebe normas (nomia) ditadas fora dela e por cima dela, no segundo, a lógica que prevalece é aquela interna à linguagem ou à situação (ao eco, quer dizer, ao corpo, ao habitat mesmo). A economia revista pela ecologia. Como está ocorrendo no mundo um pouco por toda parte. Por que não na arquitetura também?

Habermas defende o modernismo em arquitetura por nele ver o prolongamento da luta iluminista por outros meios. Para que seu edifício teórico permaneça em pé, é necessário que todo ele se apresente íntegro, sem rachaduras. O projeto iluminista persegue a ideia de unidade, de totalização, e dela depende. Sem unidade, o projeto iluminista universalista não se sustenta. E unidade é aquilo que Habermas explicitamente procura na arquitetura modernista, uma arquitetura que, queria a Bauhaus, deveria dar ao meio social "a unidade que constitui a base autêntica de uma cultura, que abarca todo e qualquer objeto, desde uma simples cadeira a uma casa de orações". Unidade que o modernismo jamais conseguiu dar a não ser à força. Unidade — ainda mais essa que une uma cadeira a uma igreja — que o espírito do tempo atual sabe ser impossível de encontrar ou de existir e que foi substituída pela multiplicidade, configurada pelo pós-modernismo. Unidade que o modernismo queria ver transformada em fator geral de educação — que nunca aconteceu e na qual o espírito do tempo de hoje não acredita mais; nem na educação, nem no poder demiúrgico da arquitetura. A menos que se veja o modernismo como momento de uma dinâmica mais extensa que tem no pós-modernismo seu passo seguinte e necessário.

Com seu procedimento de *patch-work* — ou, melhor, de livre-associação — a arquitetura pós-moderna poderia estar tentando apreender aquelas configurações da cidade que se tornaram inapreensíveis. Ela poderia estar tentando dar novamente à cidade a visibilidade de suas funções e conexões e, com sua recusa de procurar uma impossível união da forma à função (mito do modernismo que sabemos ser exatamente isso: mito), poderia estar contestando o funcionalismo que gerou a submissão da vida aos imperativos econômicos e burocráticos e contribuindo para a revisão ecológica da sociedade. Ou, pelo menos, da cidade. Menos ambiciosamente, porém, é possível que os novos tempos não estejam mais submetidos à mesma racionalidade da época modernista e que a arquitetura esteja "apenas" refletindo esse novo desenho multiforme e muito mais complacente que o anterior. A nova racionalidade, por exemplo, mesmo ainda orientada pelo princípio econômico, não tem mais o que fazer do funcionalismo tal como encarado há 40 anos, que lhe é mesmo... antieconômico. A nova arquitetura não tem mais de se preocupar tão obsessivamente (e falsamente) com a função e não se propõe mais a perfeição da unidade; está muito mais perto da realidade cotidiana do que a arquitetura modernista com sua linguagem de abstrações; os problemas gerados pelos novos materiais e novas técnicas de construção aparecidos no início deste século já foram superados, sem que materiais e técnicas radicalmente diferentes tenham aparecido desde então. O que os novíssimos tempos apresentam de diferente, acima de tudo, é um *processo*, o da informática (com sua consequente nova forma de pensar) que, pela complexificação crescente, não levou ao uniforme e à massificação, como se temia (ou se desejava) mas está possibilitando a diferença e a distinção — que a própria arquitetura (pós-moderna) pode significar sem precisar das muletas do luminoso de neon. A demanda de uma nova criação arquitetural está sendo atendida pela arquitetura. Talvez ela não possa apenas, como não pôde o modernismo, deixar de estar inteiramente sujeita aos imperativos funcionais e econômicos; afinal, a arquitetura sempre foi e continua sendo uma arte subordinada a fins que a antecedem.

Talvez seja mesmo irrelevante saber se o "novo" movimento é uma recusa do modernismo ou sua reinterpretação. Mais importante é reconhecer que a soberba e a abstração do primeiro modernismo não têm mais razão de ser. Mas a questão ainda mais importante para a cidade do Terceiro Mundo é saber se Lévi-Strauss estava certo quando disse, em *Tristes trópicos*, que aqui as cidades passavam da barbárie à decadência sem atravessar a civilização. Não teríamos nem modernismos, nem pós-modernismo, apenas simulações. Tudo que puder ser feito para combater essa decadência que se confunde com barbárie, e que saiu da mesma racionalidade que gerou o modernismo, só poderá se sustentar se se admitir aquilo que o edifício conceitual modernista nunca tolerou tranquilamente: a diferença e o desvio.

Um teatro, uma dança pós-modernos

A pós-modernidade assume em cada linguagem um aspecto diferente. Aquilo com que a pós-modernidade arquitetural se envolve não é o mesmo que interessa à teatral. A arquitetura coloca-se, por exemplo, o tema da representação. Não é que a arquitetura pós-moderna assuma *representar* alguma coisa, representar um referente mais ou menos como a mulher cubista de Picasso representava alguma mulher real. O que essa arquitetura assume é voltar ao jogo da produção de significados por substituição — alguma Mulher real é substituída por sua imagem tal como a vê e representa o código medieval; a seguir, pela imagem do código renascentista; depois, pelo código barroco; adiante, pelo romântico; pelo de Cézanne; pelo cubista etc. —, em vez de ficar apenas na produção de significados por combinação. A arquitetura moderna foi funcionalista como reação ao "ornamentalismo" do Art Nouveau (a arquitetura moderna do século XIX) ou do ecletismo. Adotando o funcionalismo, o modernismo deixa de usar metáforas mais próximas do "real", do representado, como fazia o Art Nouveau com seus motivos florais facilmente reconhecíveis. A arquitetura pós-moderna, ao contrário do que afirmam seus detratores, não é um retorno ao passado na medida em que não regride ao que existia antes do moderno: o que faz é, apenas, assumir um modo de significação, predominantemente por metáfora, já utilizado no passado — *tanto quanto a arquitetura moderna utilizou o processo metonímico, de composição, da Renascença*; se é por aí, então também a arquitetura moderna é um retorno ao passado — mas em chave totalmente diferente.

No teatro e na dança, linguagens onde uma representação bem pouco distanciada do representado foi historicamente a tônica, essa questão coloca-se sob outro ângulo.

Para o teatro pós-moderno — que, a rigor, nunca designou a si mesmo por esse nome, ao contrário da arquitetura — a pedra de toque é Artaud, como procurei demonstrar anteriormente em *Uma outra cena* (Polis, 1983) e *Artaud: Posição da carne* (Brasiliense, 1982) —, embora eu não estivesse, nesses momentos, preocupado em vinculá-lo à pós-modernidade. Retomarei aqui apenas dois traços dos que é possível derivar das ideias de Artaud para uma teoria maior da pós-modernidade — Artaud, que nunca pôde colocar na prática o que teorizou.

O que Artaud propõe (embora o princípio só apareça embrionariamente em suas palavras, e nunca com estes termos) é o abandono do *produto teatral* pela *produção teatral*. Todo processo de produção, de um bem econômico ou cultural, passa por quatro fases: a da produção propriamente dita, onde o produto é montado em suas partes e concluído; a da distribuição, que coloca o bem em contato com o intermediário ou com o usuário final; a da troca, na qual o bem chega às mãos do receptor, mediante algum tipo de compensação (o dinheiro da entrada); a do consumo, quando o produto é efetivamente consumido por um receptor concreto. Nesse sistema, opera-se uma separação nítida entre duas esferas: a do produtor (que circula pela primeira e, eventualmente, segunda fases) e a do receptor (nas duas últimas). Isto significa que, no caso do teatro, o receptor só é admitido no processo quando o produto já está pronto e acabado, só lhe restando sentar-se na poltrona (quando pode fazê-lo) e receber passivamente o que lhe oferecem.

Partindo do princípio do abandono da representação pela *presentação* (formulado, este, claramente por Artaud), o que o teatro pós-moderno fará é deixar de apresentar *espetáculos*, feitos por alguns e consumidos por outros, para organizar *experiências teatrais* onde não há separação entre palco e plateia (onde não há palco, nem plateia: todos atuam, ninguém apenas *assiste*) e onde não há "coisas" representadas mas *ações presentes*, presentificadas, presentadas, encenadas aqui e agora. Um teatro onde não há, a rigor, repetições: nem as que antecedem a abertura das cortinas (não há cortinas a abrir), nem as que se sucedem à primeira noite (não há segunda noite). O grupo que primeiro e mais radicalmente entrou por essa via foi o Teatro-Laboratório de Grotowski. Seu início foi mais ou menos tradicional, com "espetáculos" em teatros. Houve um segundo movimento do grupo, quando ainda havia alguma coisa a ser mostrada e que era previamente preparada; só que o local onde isso era mostrado não era mais o lugar tradicional do teatro, mas lugares especiais que assumiam uma significação especial quando neles era feita a encenação que, por sua vez, retirava daquele local uma significação que não teria fora dali. (Assim, peças foram encenadas em ilhotas abandonadas de Veneza ou em antigos galpões de fazenda.) E, neste segundo momento, tampouco havia propriamente uma representação por parte dos atores: o "texto" prévio era vivido de modo tão intenso pelos atores, tão *presentificado*, que era como se tudo acontecesse pela primeira vez. Não se fazia mais o jogo abstrato, distanciado, controlado, do ator moderno, nem o recriar interior de emoções análogas proposto por Stanislavski. Era uma quase-vida, acentuada pelo fato de se colocarem os espectadores numa situação insólita, de aventura — numa situação *mítica*, como míticos eram os temas privilegiados pelo grupo nesse momento (o mito, um dos grandes temas da pós-modernidade).

O passo seguinte do grupo era previsível: o abandono de toda representação pela *vivência* de cenas aqui e agora. O grupo praticamente se desfaz e seus membros dedicam-se a organizar experiências teatrais com leigos: algumas pessoas escolhem um lugar apropriado, que lhes pareça até certo ponto insólito quando comparado com a vida cotidiana, e ali passam alguns dias numa experiência determinada apenas pelos princípios do acaso & escolha: há alguns princípios teatrais firmados (a escolha), mas o que acontecerá, o tema, o modo, pertencem ao acaso. Ninguém representa para ninguém, prevalece uma experiência poética de um certo tempo e de um certo espaço.

A dança pós-moderna — dos seguidores de Merce Cunningham e Martha Graham, sobretudo, e de Meredilh Monk, Nikolais, Reiner, Pina Bausch — sustenta-se numa posição análoga à do teatro pós-artaudiano. Para Cunningham, o movimento é parte intrínseca do conceito de "teatro total". Mas esse teatro total não é mais o teatro pré-fabricado, inteiramente pensado antes de mostrar-se em público, pré-datado, que sobreviveu até a modernidade. Não deve haver mais, como no balé dito clássico, uma lógica que conduza o fio narrativo de um momento coreográfico para outro. Não há mais, sequer, uma narrativa no sentido tradicional. "As discussões sobre 'significado' entravaram o caminho da dança. Essas ideias já se dissolveram, não fazem mais sentido", escrevia Cunningham em 1968. Nem entre a dança e a música (e Cunningham trabalhou durante muito tempo com John Cage) que a acompanha havia mais uma ligação íntima — de reforço, comentário ou mútua explicação. Música e dança passam a seguir caminhos independentes em cena, tendo em comum apenas o fato de se darem ao mesmo tempo num determinado espaço. Não há conflitos a serem ressaltados ou resolvidos, não há mais um clímax para o qual tendem música e movimentos. No lugar disso, surge uma *multiplicidade de centros* (conceito zenbudista) de interesse sonoro e proxêmico dos quais nenhum é mais destacado ou significativo do que outro. A música não é narrativa, a coreografia não é narrativa. Cunningham mostrou-se atento à distinção aristotélica entre narrativa e ação e, atendendo às sugestões do grego, optou decididamente por esta. Importa é a ação que se desenrola no aqui e agora do palco, o que significa que nem sempre duas performances de seu grupo são exatamente iguais — pelo contrário: em suas coreografias abre-se um generoso espaço para o acaso. Os dançarinos são, em primeiro lugar, *eles mesmos*, pessoas vivas dançando numa certa noite num certo lugar. A imagem visual que fornecem não segue (tanto) um modelo anterior mas resulta, em grande parte, de uma interioridade que de algum modo, de um *modo* imaterial, passa para o lado de fora, passa para e por seus corpos de dançarinos. O corpo deixa de ser usado como suporte para uma ideia de dança e uma ideia de música: o corpo, se quiser, *apoia-se* na dança e na música (ou nos sons). O corpo deixa de ser falado pela música e pela dança para afirmar-se e, em seguida, se quiser, falar a dança e a música. Tampouco as roupas dos dançarinos enviam alguma mensagem: não representam, assim como a luz não é usada para "criar uma atmosfera": a luz ilumina, apenas. Estes traços levaram à noção, sobretudo nos anos 60, de que a dança contemporânea, moderna radical ou dita pós-moderna, não sendo caracterização de estados de alma ou de atmosferas e ambientes, não transmitindo mensagens nem fazendo pronunciamentos, não tem sentido (conteúdo que se procura transmitir) mas apenas significação (conteúdo que eventualmente pode vir a ser gerado numa dada relação concreta). Com o teatro artaudiano esta dança tem em comum o fato de não ser um trabalho sobre alguma coisa: a dança é ela mesma, em si mesma.

A dança de Cunningham tem mais pontos de contato com outras expressões ditas pós-modernas. O privilégio do vazio é um deles — no caso da dança, o privilegiamento da ausência de movimento. O movimento só pode existir se a seu lado existir a ausência de movimento, e é com isto que trabalha Cunningham intensamente. Em Cunningham, a culminância do movimento é a imobilização; o movimento, em Cunningham, se prolonga na imobilização e nela alcança seu clímax de significado possível. É uma mudança radical em relação ao que acontecia no balé clássico, onde a imobilização não é nada, é a falta de movimento. Em Cunningham, a imobilização, a parada, é a continuidade imaterial do movimento.

A *crueldade* é outro traço ligando Cunningham e Artaud. Crueldade, em Artaud, era o abandono dos códigos prenhes de convenções cercando o ator *e o espectador*. A dança de Cunningham é cruel por não fazer concessões ao espectador: não expõe dramatizações, exacerbações, é fria, carregada de si mesma. Não é fácil penetrar em seu universo. Se o espectador não fizer um esforço, em poucos minutos será desligado do acontecimento e só lhe restará retirar-se. Se ficar, será arrastado para o interior de uma ideia em ação. Não há termo médio.

A dança de Cunningham mostrou-se tão cruel que alguns de seus seguidores amenizaram seus efeitos e derivaram para formas como a do teatro-dança em cujos palcos sobrevive, sem a linguagem arcaica contra a qual se erguia Artaud, alguma narratividade coreografada. Sob este ângulo, Cunningham é o ponto culminante da modernidade na dança, cabendo a muitos de seus sucessores o rótulo de algo que se mostra já do outro lado da modernidade.

Sob um outro aspecto, Cunningham foi um dos que retiraram o realismo de cena, alterando a própria base do processo de produção em vez de introduzir apenas mudanças exteriores.

Num artigo de 1981, Paulo Francis observava que "hoje" não é mais possível escrever na base do realismo, "caixão enterrado mil vezes ao dia em cinema, TV e subliteratura". Para ser realista, hoje, é preciso ter uma "sensibilidade extremamente ignorante" ou "uma cabecinha comercial de primeira ordem". Francis anota ainda que o realismo foi um método de conhecimento e expressão da sociedade burguesa *organizada*, que teria soçobrado junto com a Primeira Guerra Mundial. Esta recusa do realismo, entre outros, enquanto linguagem, por parte de uma cultura não-venal será, então, um traço da modernidade — mas não suficiente para marcar a pós-modernidade. O teatro do absurdo (Beckett, Ionesco) é dramaturgicamente não realista. Nem por isso será pós-moderno. Toda sua estrutura de produção assenta sobre o princípio da divisão absoluta entre um palco e uma plateia — o que significa que sua produção é organizada sobre a noção de *representação*, e representação *para* o outro. É um teatro de palavras, um teatro de imagens à distância, no máximo um caso do moderno tardio.

Imagens, palavras

O mesmo princípio de alteração radical promovido no processo material de produção não pode ser seguido pelo cinema ou pela literatura. Publicar um livro com as páginas soltas, de modo que o leitor possa embaralhá-las e ter a cada vez uma história diferente; ou um livro "tradicional", com as páginas grampeadas, mas cujos capítulos remetem, em seus finais, a outros capítulos numerados segundo uma certa ideia e de tal modo que a leitura se renove *n* vezes, embora atravesse materialmente os mesmos capítulos (como no *Jogo da amarelinha*, de Cortázar), são mudanças que em nada alteram o projeto modernista. Nestes dois campos, o processo de produção continua essencialmente o mesmo. Sinais de mudanças terão de ser buscados sob outros ângulos.

O cinema *underground* norte-americano dos anos 60 introduziu alterações consideráveis no esquema anterior. Uma câmera focalizava, imóvel, um homem dormindo, durante horas: o filme resultante era exatamente isso, a repetição de uma mesma imagem, quase idêntica a si mesma, de um homem dormindo durante horas. Ou uma câmera ficava, imóvel, longamente, sobre duas ou três personagens que conversam entre si, quase imóveis, e sem um texto prévio, registrando a câmera, sem cortes ou montagem, os silêncios, as pausas, os devaneios. Era o realismo radicalizado explodindo o realismo representado. Planos longuíssimos, ausência de representação, redução ao mínimo do trabalho de montagem na moviola: isto não é mais o "cinema moderno" tal como Hollywood o construiu, mas talvez não seja o suficiente para caracterizar um cinema pós-moderno. Na pensão do moderno tardio há ainda vagas a preencher...

Godard, com *Acossado* (1959), *Pierrot le Fou* (1965) e tantos outros, mexe bastante no esquema cinematográfico anterior.

Em *Acossado* o "mocinho", além de feio, é um bandido. Mas, não é essa a essência da proposta. A personagem olha para a câmera e, assim, fala com a plateia: aqui há algo diferente. Mais radicais, porém, são recursos como o dos *faux-raccords* (falsas ligações): a personagem faz um gesto; corte; no plano seguinte, a personagem está fazendo um outro gesto, ou dizendo alguma coisa, ou ocupando um espaço que não é a exata continuidade do que foi mostrado no plano anterior, embora o contexto (garantido pelo diálogo ou pela música) seja o mesmo; a continuidade não é mais tão contínua assim, houve uma alteração no tempo e no espaço. Outro: o recurso a um texto escrito que irrompe plasticamente na tela, de algum modo comentando a ação. Todos estes recursos formais de Godard são apenas parte de um processo maior, de uma outra visão do cinema. O que Godard faz *é pôr em xeque o representação* tal como esta se dá no cinema moderno. Todos os artifícios do cinema (o corte, a montagem), quer dizer, todos os artifícios *da representação no cinema* são usados para denunciar a *representação pelo cinema*. É uma operação mais complexa e abrangente (envolvendo um sentido totalizante da construção estética) do que, por exemplo, combater o realismo (a representação realista) com mais realismo (representação diminuída), como faz o *underground* norte-americano. É uma operação "mais pós-moderna".

Nesse processo, o que o filme de Godard faz, talvez antes de qualquer outra coisa, é uma reflexão sobre si mesmo, pondo em relevo sua natureza de texto, de puro texto. É o que marca sua primeira grande fase (com *Acossado*) e a mais recente, ficando no meio o período em que Godard se disse cansado da "abstratividade" da cultura erudita, portanto, cansado de sua primeira fase, e, num movimento pós-68, tentou a produção de filmes politicamente engajados, filmes "de aparelho". Depois de algum tempo, Godard "retorna" ao filme-texto, numa outra chave, desvinculado de preocupações com a manifestação de verdades ou *pronunciamientos* (traços do moderno) que marcara sua fase intermediária. Nesse aspecto de reflexão sobre o texto (sobre

o cinema) embutida no próprio texto, Godard não habita uma faixa de densidade muito alta. Duchamp é um de seus vizinhos. E Brecht, ainda que de outro ângulo, pareceria estar perto. Mas este paralelismo entre linguagens de natureza diversa leva a equívocos e a rigor não pode ser feito, porque a "reflexão do teatro no teatro" feita por Brecht, dentro do sistema de produção do teatro, é plena modernidade enquanto no caso de Godard já é algo decididamente pós-moderno: a diferença não está no *que*, mas no *como*.

Costuma-se dizer que também a citação, como consequência da reflexividade, seria um traço do pós-moderno. (E Godard novamente está implicado, com a refilmagem de seu *Acossado* nos Estados Unidos nesta década de 80.) O citacionismo desenfreado, porém — a menção a certos enquadramentos, ou determinado encadeamento na montagem, ou uma luz assim, ou o recurso a atores que fizeram este ou aquele papel com este ou aquele diretor ou neste e naquele gênero —, quase sempre é sinal de rarefação cultural: o meio se fecha, se desertifica e resta apenas a conversa com os amigos entendidos e o diálogo de cadáveres com o passado. Esse discurso fechado, ainda que por outros motivos, foi o que fez a arquitetura... lá atrás na modernidade.

O prisma da pós-modernidade no cinema tem várias facetas. Ou pelo menos a difração é por enquanto tão ofuscante que a impressão é essa. O cinema de Tarkovski, com os longuíssimos planos-sequência de *Stalker*, por exemplo, abre um espaço para a penetração do filme pelo espectador (que, penetrando no filme, penetra em si mesmo) desconhecido pelo cinema *moderno*. O tempo rápido, fragmentado e remontado — um tempo comprimido que se desdobra imaginariamente — foi uma marca do cinema *moderno* que refletia a ideologia da duração do cotidiano. O procedimento de Tarkovski é o exato contrário: o tempo é uma célula da duração que se expande progressivamente pelo plano, tomando conta de todo ele e da sequência, do filme e do espectador. E em tempo real, não imaginário.

No Brasil, Júlio Bressane pode ser um caso de pós-moderno, como em *O gigante da América* (1980), onde há um retorno à estética de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, ou pelo menos uma revisitação da estética da *montagem* dessa peça pelo Oficina em 1967. Se a pós-modernidade inclui o recurso à historiografia, Bressane pode estar aí. Mas, se pode haver dúvidas quanto a Bressane, em relação ao Glauber de *Idade da Terra* não há nenhuma, com seus desdobrados planos-sequência, sua construção em parataxe, seu recurso aos mitos.

Na literatura, os problemas para a identificação da pós-modernidade são tão numerosos quanto no cinema. Talvez seja mais fácil vê-la enquanto firmamento, grande pano de fundo genérico, do que como estrela isolada ou, mais difícil ainda, como um cometa cruzando, invisível, abissal anticlímax, estes céus de 1986. Antonio Candido não estava pensando na pós-modernidade (não explicitamente, pelo menos) e talvez nem concorde com esta colocação. Mas em seu texto "Literatura y subdesarrollo" (incluído em *America Latina en su Literatura*, 1972) anota que Jorge Luis Borges é "o primeiro caso de incontestável influência original exercida de maneira ampla e reconhecida sobre os países de origem". Esta bem poderia ser nossa pós-modernidade, a de uma realidade latino-americana que até a era moderna sofreu a influência dos centros estrangeiros e dependeu, para produzir, de uma filtragem do que era produzido lá fora. O modernismo de Oswald de Andrade, por exemplo, bebeu demais na fonte modernista europeia, em especial no futurismo. E o recurso a um nacionalismo linguístico de extração mineira, por parte de Guimarães Rosa, antes confirma e endossa o projeto modernista de um Joyce do que abre um veio próprio.

Já a obra de Borges corre, de fato, em faixa específica. A literatura de Borges não é de vanguarda mas, de todo modo, as relações entre vanguarda e pós-modernidade estão longe de ser uma evidência; pelo contrário, constituem, muito mais, uma *questão*. A relação entre essa literatura (a dele, Borges, a de Cortázar e, até, mais distante, a de um García Márquez)

e uma certa condição político-social dos países do Terceiro Mundo latino-americano a partir dos anos 60 pode constituir um outro elemento da consciência pós-moderna da humanidade, que explicaria essa pós-modernidade de nossa literatura muito mais por um ângulo exterior do que por outro interior, formal. Mas, é parte legítima do todo. O realismo fantástico de García Márquez — na verdade demasiado "mediático", demasiado *mass media*, demasiado jornalístico — também pode ser outra parte do todo. Parte ainda mais legítima é a do "real maravilhoso" de Carpentier, que em suas obras aparece no entanto muito mais como conteúdo do que como proposta formal, com a exceção, em parte, de *Concerto barroco*. E parte ainda mais notável, talvez a principal, que os segundos cadernos ilustrados ainda não conseguiram deglutir e regurgitar de volta para a "massa" com uma embalagem conveniente, é a do barroquismo da condição humana nas Américas Latinas, que encontra seu ponto culminante, na forma e no conteúdo, no cubano Lezama Lima, em seu romance-afresco *Paradiso* e em suas poesias imagéticas. O "truque" de Borges está talvez em, não assumindo uma forma exterior barroca, elaborar um texto cuja *forma interior* é a do barroco, cuja *matéria* (terceiro elemento de um tripé cujo dois outros pontos de apoio são o antigo par moderno *forma* e *conteúdo*, agora pós-modernizados na figura do triângulo) é o barroco e seus *mitos*, o barroco e seu ícone predileto, o labirinto — este mesmo labirinto que, ambíguo, irracional, demasiado racional, misterioso e sensual, é um dos *leitmotive* desta mesma arquitetura... pós-moderna.

A dificuldade em localizar a pós-modernidade na literatura deriva talvez da pluralidade das formas que assume. Uma linguagem, como a do cinema, que depende acima de tudo de um esquema industrial e comercial, vê-se de saída amplamente limitada, na forma ou no conteúdo; aqui, a regra é a permanência do *idêntico*, o que faz mais visível a *diferença*, quando ela aparece. E este mesmo esquema econômico que envolve o cinema faz com que a superação de uma proposta por outra seja também mais facilmente perceptível. Na literatura, a facilidade não é a mesma. Ou inexiste. Joyce, por exemplo, ainda não está "superado" (talvez ainda não tenha sido nem entendido): como apontar, então, para as "novas" propostas?

Na forma, seu *Ulisses* decididamente não é mais moderno. Em seu funcionamento aparente por blocos de significação, seria pós-moderno. *Ulisses*, por exemplo, não tem estilo. Ou tem tantos estilos quantos são seus episódios, dezoito: cada um vem num estilo-paródico, num estilo-alegoria, num estilo-revisto, e o estilo final de *Ulisses* é o que deriva do modo pelo qual os diferentes estilos que o compõem são ligados. E os dezoito episódios remetem a dezoito lugares e dezoito momentos, cada um com sua significação etc. etc. E *Ulisses* é realista — mas um realismo que, à força de reelaborar-se em cada episódio, em cada frase, em cada palavra, acaba acumulando uma carga de significação que o torna cada vez mais denso: os espaços entre uma molécula de realismo e outra são diminuídos e gradativamente eliminados e o que resta são conjuntos de realismos superpesados que transformam esse realismo em tudo (menos nele mesmo), especialmente em seu oposto, na matéria que lhe é oposta, o antirrealismo. Deste lado, portanto, *Ulisses* é mais-que-moderno (assim como se fala no tempo mais-que-perfeito dos verbos).

De outro lado, porém, ainda é bem moderno, é clássico, em sua modernidade, ou leva o classicismo ao ponto mais radical da modernidade. É que tem *personagens*, uma história, ou várias, e tem psicologia ou uma luz psicanalítica (o monólogo final de Molly), além de explorar ao máximo as velhas unidades clássicas de ação, tempo e espaço: é uma só cidade, que se fragmenta em núcleos para melhor construir a imagem do mundo (a urbe é o orbe); é um só tempo, aquelas vinte e quatro horas na vida de Stephen Dedalus e Leopold Bloom, que se desdobra em todos os tempos (especialmente nos tempos da literatura); é uma só ação, ainda que labirinticamente disposta e construída de modo que nela se percam ou se encontrem todas as ações, a do escritor, a da literatura, a do leitor.

Trinta anos depois da publicação de *Ulisses*, em meados da década de 50, na França, surge o *nouveau roman*, o "novo romance", contemporâneo da *nouvelle vague* (nova onda) no cinema e de nosso cinema novo (o paralelismo é cronológico, antes de mais nada, embora haja reverberações formais e de conteúdo entre as três entidades). Alain Robbe-Grillet, roteirista de Alain Resnais no mais-que-moderno *Ano passado em Marienbad*, escreve breves textos teóricos para explicar os romances que publica. Na ficção e no ensaio, investe exatamente contra as antigas noções da personagem e de história, ou trama. Não há mais personagens, nem histórias a serem contadas. Acima de tudo, o escritor não é um deus que tudo vê, entende, explica e narra. O papel tradicional do escritor, diz, consistia em cavar na natureza a fim de alcançar camadas cada vez mais íntimas e interiores e trazer para a luz do dia um pedaço de algum segredo revelador sobre o homem e o mundo. Não há mais esse homem que "desce ao abismo das paixões humanas" (a referência a Balzac ou Dostoievski é clara), toca no segredo e volta para tranquilizar o leitor. A tese é de que o mundo é muito mais opaco do que pensava o homem do século XIX e mesmo o homem moderno do XX e, ao mesmo tempo, muito mais visível — desde que se tenha os olhos adequados. "O mundo não é nem significante, nem absurdo", diz, "é o que é." Os romances que acompanharão essa visão ainda têm, formalmente, personagens. Afinal, personagens povoam o mundo. Mas não são personagens "com psicologia", como no "velho romance", nem personagens "historicamente situadas", nem personagens que refletem profusamente sobre si mesmas, como as de seu conterrâneo, Sartre: são personagens que apenas vivem e veem as coisas, e que não estão muito certas sobre o que estão vendo, afinal. As personagens humanas dividem o espaço de cena com as personagens objetos: em *La Jalousie*, o ciúme (*la jalousie*) da personagem tem tanta importância ficcional quanto a gelosia (*la jalousie*: é a mesma palavra, em francês, para os dois referentes) pela qual seu olho vê o que lhe causa tanto ciúme. Alguma história ainda existe; mas é uma história errática, hesitante, incerta, sem começo meio e fim, e a respeito de cujos eventos as personagens não têm muita certeza (esta, sim, poderia receber o nome de história ou, até, de História): coisas acontecem, mas podem não ter acontecido, alguém pode estar morto mas pode estar vivo, um ato foi exercido ou não. É a filosofia de *Ano passado em Marienbad* e de tantos de seus romances. Anos depois, Antonioni retoma o filão em *Blow-up*: aparentemente, um crime foi cometido num parque, aquilo que a fotografia tirada pelo "herói" registra pode ser uma arma; uma ampliação (*blow-up*) é providenciada, e depois outra maior e outras maiores ainda; porém, quanto mais a visão mergulha em seu objeto, menos se vê e mais o sentido da foto e da realidade desaparecem, explodem (*blow-up*).

Robbe-Grillet parece estar numa outra dimensão diversa da ocupada por Joyce. Seus romances parecem mais "modernos", parecem "pós-modernos". Só que entre *Ulisses* e *La Jalousie*, ou o *Ano passado em Marienbad*, já tinha havido uma outra coisa. De Joyce mesmo: *Finnegans Wake*. *Ulisses* "passou-se" de dia, *Finnegans* se passa à noite: é o sonho de um personagem, o sonho do escritor, o sonho da literatura, o sonho do signo verbal, o sonho de um leitor ideal, dizia Joyce, acometido por ideal insônia que sonharia-leria seu livro até o fim da vida. O "tema" do livro cabe dentro de um sonho e a forma do livro, da palavra, será aquela que segue a lógica do sonho; a estrutura do livro, da frase, da palavra, segue a estrutura do trabalho do sonho, que condensa dois ou mais significantes num só, que desloca significados, que procede por metonímias e metáforas e alegorias, que não tem começo, meio ou fim e que sempre está pronto para recomeçar, embora de um outro ponto. O resultado é uma linguagem aparentemente de trevas, na verdade finamente iluminada, que a maioria das pessoas sequer leu e, menos ainda, entendeu. A história, a personagem, a psicologia, tudo aquilo enfim que vinte anos depois Robbe-Grillet quer dissolver já está totalmente diluído em *Finnegans*, numa operação que abre espaço apenas para a lógica da literatura. Depois de pronto *Finnegans Wake* (*Finnicius Revém*, como na tradução dos Campos, mas que também pode ser algo como *Finnicius* [fim + início] *Revela*, vela e torna a velar e revelar), Joyce dizia que não escreveria mais nada: "Para quê? Ninguém leu *Finnegans*!".

Se *Ulisses* foi o último estertor do modernismo, *Finnegans* é mais-que-moderno. E mostra-se, até agora pelo menos, como um horizonte intransposto e intransponível da literatura. Fala-se em Burroughs (*The Naked Lunch*) e coisas do gênero, pelos jornais, como sinais da pós-modernidade. O que Burroughs fez drogado, Joyce construiu acordado, consciente, signo a signo. Não há sequer base remota para comparações. A maior parte (para não dizer a totalidade) daquilo hoje apresentado como pós-moderno em literatura só o é, com muito boa vontade, no conteúdo ou, melhor, no *clima*, coisa em cuja construção a *media*, impressa ou televisiva, é *expert*, cada uma a seu modo. Mas, *clima* é só isso: cenário, casca, verniz. Quando se passa para o nível da forma e da matéria envolvidas por uma linguagem, a realidade mais-que-moderna da literatura continua vinculada a Joyce. Haverá correções regionais a fazer (Lezama Lima, Borges), mas não muito mais que isso.

Muita coisa fica sem ser abordada, neste item e nos outros. É que a ideia não é apresentar aqui uma lei ou norma do pós-moderno, mas, apenas, apontar para as relações estabelecidas a seu redor e delas armar esquemas quase-icônicos, na melhor das hipóteses, que terão de ser desdobrados e completados a cada caso, a cada instante.

A pós-modernidade segundo Tristão

Como se vê, há mais de um ângulo pelo qual se pode apreender o pós-moderno, que não é um mas tantos quantos forem as linguagens consideradas. E assim como, de um lado, existe essa multiplicidade, de outro parece possível falar de uma "tendência para o pós-moderno" que, estando de início, neste caso, ligada a uma linguagem, a literatura, pode aplicar-se a todo um país num dado momento.

Em artigo na *Folha de S.Paulo* de 23-8-1982, Tristão de Athayde anotava que a primeira metade do século XX brasileiro foi marcada, literariamente, pelo movimento modernista e seus conceitos de "originalidade estilística e nacionalismo temático". A partir do fim do modernismo — para ele, em 1946, com Guimarães Rosa publicando *Sagarana* —, a segunda metade do século vem com o que, segundo Tristão, é o "traço típico do nosso momento intelectual pós-modernista": o movimento universalista ou culturalista. As dominantes deste momento seriam os conceitos de "planetarismo" e "popularização da linguagem, como normalização das conquistas estilísticas da fase anterior".

O movimento modernista brasileiro atuou no sentido de romper com a submissão ao passado e à tradição — embora, reconhece Tristão, tenha contribuído para a revalorização desse mesmo passado, redescobrindo Ouro Preto e outras cidades mortas. Já o momento pós-modernista se interessaria por uma revisão desse passado e dessa tradição. A resultante desta última atitude estaria no que Tristão chama de "surto do memorialismo" (seu artigo é na realidade sobre o livro de memórias de Vamireh Chacon, *Testemunho de meu tempo*; é o caso de lembrar, ainda, a biblioteca biográfica inteira escrita por Pedro Nava, ele sozinho). Tristão não menciona em seu artigo uma passagem dos diários de Paul Valéry aplicável ao assunto. Escreve Valéry: "Não sou escritor-escriteiro (*écriveur*), pois não só não me importa como me ultrapassa escrever o que vi, senti ou peguei. Isso terminou para mim. Tomo da pena para o futuro do meu pensamento — não para o seu passado". A princípio, este seria o lema do modernista, e nos próprios termos em que Tristão coloca o assunto: o rompimento com a submissão ao passado, o esquecimento dos cadáveres em seus armários. Insisto, porém, que a pós-modernidade não é memorialismo, muito menos na forma de recuperação imaginária e psicanalítica do passado que com frequência ocorre no memorialismo. A pós-modernidade é, antes, o contrário disso: o recurso à historiografia se dá como instrumento de *alteração* do passado, não de sua reconstrução e preservação.

Tristão de Athayde faz uma observação curiosa e instigante a respeito da localização geográfica da pós-modernidade no Brasil. Modernismo e pós-modernismo ocupam posições contrárias no eixo geográfico dos interesses e preocupações dos intelectuais. O Sul foi o lugar de predileção dos modernistas, enquanto são o Norte e o Nordeste os lugares de onde vem ou para onde converge a produção pós-modernista. Lembra que foi Gilberto Amado, sergipano, quem iniciou o ciclo do memorialismo. Fala em Mário Palmério, que mora ou morou durante um bom tempo num barco solto pelos rios amazônicos. E Tristão não diz, mas isto nos lembra que se *Rio 40°*, de Nelson Pereira dos Santos, foi um dos marcos do cinema moderno no Brasil, com a favela, Copacabana e o Sul-maravilha (e a este seguiram-se outros tantos), este nosso atual momento menos ou mais pós-moderno está marcado por filmes como *Bye-bye Brasil* de Cacá Diegues e o *Terceiro milênio*, imbatível docudrama de Bodansky, ou *Iracema*, ambientados na região indicada por Tristão e representando todos uma tentativa de mergulho na realidade desse mundo, alguns na *terra* (os caminhões de *Bye-bye* e *Iracema*), outro na *água* (*Terceiro milênio*). Mesmo *Idade da Terra*, de Glauber, é um retomo a essa região para quem, no começo da carreira, filmou a Amazônia e o Maranhão, para depois locar-se no Sul e na África e fazer, no fim, um retomo à origem.

O problema está em que uma determinada "preocupação geográfica pós-moderna" não corresponde necessariamente uma linguagem pós-moderna. Para *Idade da Terra*, sim, corresponde. Em *Bye-bye* pode haver motivos da pós-modernidade, mas não uma linguagem pós-moderna. E *Iracema*, como o *Terceiro milênio*, não terão nem uma coisa, nem outra.

Parece que a pós-modernidade, em países subdesenvolvidos, desdobra-se em vários tempos de várias realidades não-contemporâneas: a *preocupação* é pós-moderna, mas a expressão nem sempre chegou lá.

Mais três traços da pós-modernidade

A palavra "traços" será (bem) empregada aqui em seu sentido de vestígios, pistas, indícios, sugestões, pegadas. O que significa que, colocados uns ao lado dos outros, estes traços, somados, não conseguirão compor o quadro geral da pós-modernidade. As várias partes conterão em si uma imagem do todo, mas a totalidade será bem mais ampla do que o conjunto de suas imagens parciais. Isto é tanto mais verdadeiro quanto as várias linguagens que aparecem sob o rótulo da pós-modernidade — arquitetura, cinema, artes plásticas etc. — não são rigorosamente contemporâneas, não vivem num mesmo tempo sob todos os aspectos. O recorte para *análise simultânea* que se fizer no conjunto dessas linguagens, como neste item, não apreenderá, digamos assim, "comprimentos de onda" de mesma natureza, intensidade, duração ou extensão.

Cada linguagem tem um tempo e um espaço próprios, o que significa que cada pós-modernidade é *uma* pós-modernidade. Haverá uma zona comum, sem dúvida — mas feita muito mais de reverberações recíprocas entre as linguagens do que de correspondências perfeitas entre elas.

I. *Parataxe*. O procedimento de análise e de construção ou reconstrução poética privilegiado pela pós-modernidade parece ser o da parataxe. É um processo que consiste em dispor, lado a lado, blocos de significação sem que fique explícita a relação que os une. Não se trata apenas de não *dar*, de não explicitar, essa relação: ela frequentemente não é conhecida, como ponto de partida, por quem está nesse processo de análise e construção. Existe uma intuição de que a presença de um certo bloco é compatível com a presença de outro, por mais aparentemente diversos que possam ser em suas naturezas e autonomias. E basta essa sensação para que o processo de justaposição seja acionado. A significação final resultará desse processo de coordenação e será necessariamente maior do que a simples soma mecânica que se possa fazer entre os blocos. É como se entre o conjunto dos blocos e a significação final mediasse um vazio, um buraco negro, a ser preenchido pela ação de justaposição, de tal modo que se essa ação não for exercida não haverá aquela significação. (A primeira consequência disso é que a parataxe não admite a figura do receptor passivo: ou ele mergulha no vazio e preenche esse espaço com sua própria trama ou não haverá significação para ele. Isto implica ainda, a rigor, que todo processo paratático não é um processo de comunicação, mas, de início, um processo de expressão, de significação pura.)

A parataxe não é invenção da pós-modernidade, claro. A poesia, a poesia maior, conhece de longa data esse procedimento. O que parece haver agora é uma intensificação do uso do processo, o reconhecimento de que, mais do que qualquer outro, é o adequado para a apreensão e expressão desta "realidade", seja qual for a linguagem escolhida, da poética à científica.

Um exemplo de construção não-paratática pode ser encontrado em qualquer silogismo do tipo "Todo homem é mortal. Sócrates é homem. Logo, Sócrates é mortal". Aqui, são evidentes as relações que unem os três grandes blocos de significação — tão evidentes que o sistema todo é praticamente uma grande tautologia. Os três blocos — homem (humanidade), mortal (mortalidade) e Sócrates (individualidade) — já se contêm mutuamente, numa visibilidade, numa acentuada transparência de relações. Confronte-se esse procedimento com este outro, extraído de *Signantia: quase coelum*, de Haroldo de Campos (sem querer reduzir sua poesia à parataxe):

uma dança
de espadas
esta

escrita
delirante
lâminas cursivas a lua
entre dois
dragões
com uma haste
de bambu
passar
por entre lianas
sem desenredá-las

Aproximam-se blocos de significação cuja relação não é evidente (como no sistema ideogramático) — espadas / escrita / lua / dragões / bambu / dança / desenredo — e surge uma significação totalizante que não é dada desde logo e que, muito menos, não está contida expressamente em qualquer dos blocos isoladamente.

II. *A aproximação entre arte e ciência.* De algum lugar poderia partir a objeção de que a comparação é inadequada por isolar de um lado um procedimento da lógica (quer dizer, da ciência) e, de outro, um recurso poético. Mas, a questão é exatamente essa: para a pós-modernidade, não haverá mais essa distinção entre ambos os procedimentos. A arte não mais combate a ciência ou a tecnologia, como acontecia nos tempos modernos (cf. o próprio *Tempos modernos*, de Chaplin). Isto não significa, porém, como supõem os ingênuos ou os jornalísticos, que a arte tenha aderido aos procedimentos da ciência e da tecnologia; se é preciso colocar as coisas em termos de cessão, de rendição, é a ciência que se aproxima do processo poético. Mas o importante é destacar que ambas se colocam num mesmo plano.

Em 1975 — a data é significativa: é o primeiro grande momento de efervescência, de publicidade da pós-modernidade — Paul Feyerabend, ex-discípulo e colaborador de Karl Popper (que encarna bem, este, o ideal do pensador "moderno"), lança uma obra de sugestivo título: *Contra o método: esboço de uma teoria anarquista do conhecimento*. Mesmo sem ter-se colocado esse objetivo, essa obra pode ser considerada como aquela que sistematiza aquilo que hoje é reconhecido como o método de predileção da pós-modernidade. Extratos do próprio índice do livro — que não é dado sinteticamente, como na modernidade, isto é, com a indicação de grandes e belos nomes para os títulos dos capítulos, mas sim analiticamente (procedimento da pós-modernidade), através de frases em parágrafos que dão uma ideia do que é discutido em tal ou qual página — fornecem uma aproximação do método anarquista de conhecimento que, senão é todo ele paratático, inclui claramente a parataxe como procedimento privilegiado:

1. A ciência é um empreendimento essencialmente anarquista: o anarquismo teórico é mais humanitário e mais adequado no estímulo ao progresso do que as doutrinas baseadas na lei e na ordem.

2. O princípio desse procedimento, o único que não entrava o progresso, é: *tudo vale* (para minha análise ou construção posso retirar dos lugares que eu bem entender os elementos que me parecerem mais adequados). Em termos de pós-modernidade, este princípio pode ser traduzido pela expressão *inclusivismo*, normalmente apresentada como sua principal característica (como na arquitetura, por exemplo).

3. Podemos utilizar hipóteses que contrariam teorias bem confirmadas e/ou resultados experimentais bem estabelecidos. Podemos fazer a ciência avançar por contraindução.

4. A exigência de que novas hipóteses sejam compatíveis com as teorias já admitidas não é racional porque protege a teoria antiga e não a teoria melhor. Hipóteses que contradigam teorias já confirmadas nos fornecem indicações que de outro modo não podemos obter. A proliferação de teorias é benéfica à ciência, enquanto a uniformidade enfraquece seu poder crítico. A uniformidade põe em perigo, ainda, o desenvolvimento do indivíduo.

5. Não há ideia, por mais antiga ou absurda, que não faça avançar nosso conhecimento. Mesmo as intervenções políticas não devem ser rejeitadas.

6. Nenhuma teoria se aplica o tempo todo a todos os fatos aos quais deveria aplicar-se. Por isso, a ruptura entre os fatos e as teorias pode ser sinal de progresso.

7. As dificuldades surgidas na interpretação dos fatos podem ser superadas por hipóteses *ad hoc*, construídas na hora como tentativa de apreender o imprevisto.

8. Para uma teoria, é fundamental o estilo em que ela é apresentada, a sutileza de sua arte de persuasão — o que contribui para conquistar aqueles que, por temperamento, opõem-se às ideias, antigas ou novas, em jogo. Métodos de validação de uma teoria tão "irracionais" quanto esse são necessários em virtude do "desenvolvimento desigual" (Marx, Lênin) dos diferentes ramos da ciência.

9. A ciência está mais próxima do mito do que o admite a filosofia da ciência. A ciência é uma das inúmeras formas de pensamento desenvolvidas pelo homem, mas não necessariamente a melhor. A ciência só parece superior aos olhos dos que optaram por uma certa ideologia. E como cabe a cada indivíduo aceitar ou rejeitar as ideologias, segue-se que a separação entre o Estado e a *Igreja* deve ser completada pela separação entre o Estado e a *Ciência*, que é a mais recente, a mais agressiva e a mais dogmática das instituições religiosas. Tal separação é nossa única possibilidade de alcançar a humanidade de que somos capazes e que até aqui nunca realizamos plenamente.

Sem mencionar uma única vez a pós-modernidade, o livro é um tratado sobre a razão pós-moderna, uma razão não-racional, tal como a modernidade entendeu a racionalidade. Uma razão em larga escala poética. Os grandes traços da pós-modernidade estão aí colocados: o anarquismo, o tudo vale, o inclusivismo, a proliferação, a aceitação do antigo e da historiografia; o reconhecimento da ideologia como traço dominante da humanidade e não como traço a ser superado inelutavelmente pela ciência, como acreditava a modernidade; a importância do *estilo*; a referência ao mito; a revisão do projeto da modernidade, que separou o Estado da moral e estes dois da arte, mas que criou o novo par Estado-Ciência cujo "cabeça de casal" é o Estado (é clara a referência aos dois sistemas pós-modernos, o capitalista-imperialista representado pelos Estados Unidos, e o socialista ou "socialista", ou comunista-imperialista, emblematizado pela URSS, que souberam, ambos, erguer-se a partir da ciência, com sua cumplicidade ou com seu aprisionamento).

Na realidade, Feyerabend não é o único nem foi o primeiro a propor um quadro como este para o pensamento científico. Quase 40 anos antes, Gaston Bachelard, poeta e filósofo da ciência, ao descrever o "novo espírito científico" já falava numa metodologia do *diagrama poético* cujo traço principal é esse mesmo *inclusivismo* de Feyerabend e da pós-modernidade: em seu trabalho de análise ou construção, o investigador *tem* de retirar suas teorias e hipóteses, bem como seus elementos de análise, de onde melhor lhe parecer e de todos os lados. Só assim é possível dar conta da complexidade essencial dos tempos atuais, da ciência e da filosofia científica. Não por nada se diz que o nome do procedimento é diagrama *poético*: é este o processo de operação da arte, no romance, na pintura, no cinema, na poesia. Cinquenta anos depois de Bachelard, não é incomum, pelo contrário, encontrar na universidade brasileira o ensino e a cobrança de um método de operação baseado num empirismo determinista e pragmático rasteiro, de natureza exclusivista, que corta e recorta o objeto de modo a dele retirar tudo o que não se encaixa no modelo teórico — e tanto que a pesquisa é afinal inútil, pois só se poderá descobrir aquilo que na verdade já estava dado, determinado e descoberto desde o início, desde o momento da escolha do método. Este imperialismo de um método mecânico e fechado, que corre sobre trilhos fixados sem bifurcações, próprio do pensamento moderno pré-einsteiniano, manifesta-se em mais de um aspecto da vida universitária: ainda há dez anos, as áreas de artes na universidade brasileira, como na USP, estavam subordinadas ao sistema epistemológico em vigor para as ciências exatas às quais tinham sido atreladas as outras ciências ditas humanas. Isto significava, entre outras coisas, que para uma tese em artes ser reconhecida como tal, isto é, como científica, ela não apenas tinha de seguir aquela metodologia que não lhe era própria como era ainda obrigada a vir expressa na linguagem dessa metodologia: a linguagem do verbo escrito. Foi uma luta árdua para conseguir que uma tese pudesse ser um filme, uma encenação ou uma pintura — e mesmo assim a nova conquista foi atrelada a uma válvula de segurança, a um *garde-fou*, uma grade de segurança que evita que as crianças e os loucos (o artista ainda é visto como uma mistura dos dois!) se joguem no vazio ainda que involuntariamente: trata-se da exigência de um memorial *por escrito* que deve *justificar* a tese-filme ou a tese-encenação e que não segue, este, os caminhos do diagrama poético ou de uma epistemologia anárquica. A universidade é, ela própria, o *garde-fou* da sociedade contra a pós-modernidade. E seu campeão é a burocracia, demolidora das "aventuras"...

Bachelard escrevia sobre o "novo espírito científico" na segunda metade dos anos 30. Na mesma época, em 1938 — para nos provar mais uma vez que certas ideias atingem juntas um limiar de viabilidade, quando então florescem em diferentes espaços -, e sem citar uma única vez o nome de Bachelard, por ele provavelmente de todo ignorado, Ezra Pound publica um livro que é um exemplo do diagrama poético da epistemologia anarquista ou do procedimento por parataxe. Seu título: *Guide to Kulchur* (e *kulchur* é a transcrição gráfica aproximada da pronúncia de *culture* em inglês). Seu objeto, a cultura. Seu método, inteiramente adequado a seu objeto.

O livro abre-se com uma advertência: "Este livro não foi escrito para os superalimentados. Foi escrito para os que não se puderam permitir uma educação universitária ou para os jovens, ameaçados ou não por uma universidade, que queiram saber aos cinquenta mais do que eu sei hoje, e com os quais eu poderia colaborar nesse propósito. Estou plenameme consciente dos perigos inerentes à tentativa de ser-lhes assim útil". Pound, claro, ficticiamente se subestimava ao dizer que o livro não era para os superinstruídos, os supercultivados.

O livro lhe teria sido encomendado por um editor, desejoso de receber uma obra sobre a cultura, um tratado sobre a estrutura da cultura em vigor em nossas sociedades. Numa passagem, Pound diz que jamais lhe seria possível escrever um tratado assim, com começo, meio e fim; seu livro era, antes, uma obra em contínuo desdobramento (*work in progress*, como nos acostumamos a dizer na era pós-Joyce), sem limites espaciais e temporais. No prefácio de uma página, explica seu método: "Minha intenção neste livrinho (*sic*) é COMPROMETER-ME em tantos tópicos quanto possível, o que significa que farei uma quantidade de colocações que bem poucos homens podem PERMITIR-SE pela simples razão de que estas tomadas de posição poriam em risco seus rendimentos (diretamente) ou seu prestígio ou posição em qualquer dos mundos profissionais. Dada minha liberdade, posso ser um tolo se a usar, mas seria um estúpido se não o fizesse".

E em seu "livrinho" de quatrocentas páginas, passa a falar de tudo: Esparta, a tradição, Itália, Ésquilo, história da filosofia, livros que são escritos "sobre" alguma coisa, sobre como responder aos críticos, desejos humanos, Dante, ideogramas, educação, os alemães e sua cultura-de-catálogo-da-Sears ou cultura-páginas-amarelas, Chaucer e economia. Mas os títulos dos "capítulos" enganam: um "capítulo" sobre o totalitarismo fala tanto de economia e da Igreja Católica quanto de qualquer outra coisa. E listas com os preços da aveia, do trigo e da cevada nos anos 794 e 808 d.C. (Pound concordava com um italiano para o qual os poetas deveriam envolver-se com questões econômicas como crédito, natureza do dinheiro, alternativas monetárias etc. — o que, para Pound, ao contrário do que espalha Paulo Francis, era sinal de que Roma era uma civilização enquanto as realidades inglesa e norte-americana não passavam de uma "privada no esgotado mundo") alternam-se com ideogramas chineses e anotações sobre os *Canti*.

É o procedimento paratático da diagramação poética num de seus casos radicais. Não é uma exposição, não é um livro "sobre" a cultura: é um ícone da cultura, uma imagem da cultura e — como *imagem*, digo, é um anagrama quase perfeito de *enigma* — um enigma da cultura cuja significação deve ser formada pelo leitor do modo que puder, quando e como puder e se quiser. Os blocos de significação foram dispostos lado a lado; entre um e outro, entre a questão monetária e a questão poética, nenhuma relação *a priori* evidente: mas ali está a significação, ali está a cultura.

Embora não tão radicais quanto o de Pound (que, repito, adiantava-se sobre o procedimento da pós-modernidade uns bons trinta anos), há outros exemplos desse mesmo processo. No cinema aparece, mais uma vez, o caso-Godard: planos (os blocos) são colocados ao lado de outros planos sem que exista uma perfeita continuidade entre eles, do ponto de vista das ligações da narrativa e do ponto de vista do conteúdo do que está sendo narrado: as personagens são as mesmas e a situação é a mesma, mas, digamos assim, entre uma cena e outra há uma breve ruptura que coloca tudo em questão, o discurso fílmico e o espectador: não há começo, meio e fim e tanto o começo como o fim são abruptos — o que significa, antes de mais nada, que não há mais uma continuidade entre *a vida do espectador antes do filme começar, o filme em si e a vida que é retomada depois do filme*; e, no entanto, o espectador que se deu o trabalho de preencher ou de habitar o *vazio* criado pelas relações não-explicitadas entre os blocos percebe que aquele filme é um enigma da vida, quer dizer, uma imagem da vida. Enigmas, labirintos: matérias da pós-modernidade. O mesmo procedimento está também em Glauber Rocha, pelo menos em *Idade da Terra*, filme-*kulchur*, filme não sobre a *kulchur* brasileira mas filme-*kulchur* brasileira. Está tudo lá: o misticismo, o mito, o urbano, o intelecto, o afetivo, a ação, a inação, o cinema, a vida, a arte e o político, sem nenhuma costura, filme inconsútil, enigma desta idade desta terra.

A tentativa de continuar com a exemplificação me parece, a partir de agora, supérflua. De todo modo, volto a destacar, primeiro, que não há uma perfeita correspondência entre as linguagens e, segundo, que há linguagens nas quais esse procedimento é mais viável ou pertinente do que em outras. Na arquitetura, a parataxe é uma evidência, na justaposição de elementos saídos de variados códigos e não claramente relacionados entre si; e também é evidente sua adesão à epistemologia anárquica, verificável no erguimento de hipóteses e soluções *ad hoc*, feitas na hora para aquele momento e de modo a enfrentar aquela dificuldade, coisa que a arquitetura moderna jamais seria capaz de fazer. Para a arquitetura da modernidade, o projeto ou modelo teórico era o ponto de partida e a ele o real deveria acomodar-se. Um arquiteto pós-moderno não hesita em "quebrar" seu edifício em tantas quinas quantas necessárias para resolver um problema de lote, de terreno; quinas, cantos e alturas variados são uma possibilidade para esse arquiteto; o moderno mandava alterar a realidade, aplainar o terreno.

A música erudita de agora está, também ela, permeada de parataxes, pelo menos do ponto de vista da música tradicional. Na pintura, Alechinski aponta para a parataxe quando divide suas telas em blocos de significação distintos: um, ao centro, por exemplo, ou na parte superior, com um tema e uma forma; e outro nas margens, ou na parte inferior, ocupado por outros temas e formas.

III. *A relação com a História*. Um dos principais pontos de atrito entre a pós-modernidade e seus críticos (modernos ou antigos: estes ainda existem...) diz respeito às relações do pós-moderno com a história, ao uso que o pós-moderno faz da história.

Para começar, vale descartar, por irrelevantes, as críticas feitas ao pós-moderno por ser este um retorno ao passado, uma atitude passadista e, portanto, imobilista e reacionária, à qual se contraporia uma outra atitude, "progressista" e "revolucionária", voltada apenas para o futuro. Primeiro, porque não existe esse retorno simples ao passado. Se há retorno, é retomada e reformulação. Segundo, porque é uma enorme bobagem histórica clamar que os tempos que correm são de decadência. Há, nessa intenção de detectar a fraqueza cultural dos novos tempos, uma presunção e uma arrogância que a experiência de vida ou a referência histórica deveria levar a evitar; afinal,em todos os momentos da cultura essa arrogância se levanta para ser em seguida ridicularizada pelo reconhecimento generalizado da proposta inicialmente criticada. A crítica deve ser feita, antes, com o sentido de entender as diferenças e especificidades do objeto analisado em relação a outros objetos análogos contemporâneos ou passados. Ao invés disso, a crítica quase sempre preocupa-se em emitir juízos de valor: este é melhor do que aquele, este é mais moral do que aquele, este é mais revolucionário do que aquele. No tipo de cultura em que temos vivido há 3 ou 4 mil anos, a tendência para a fixação de valores é forte demais para ser posta tranquilamente de lado (na verdade, nesta cultura essa não é apenas mais uma tendência mas é a tendência...). De outro lado, não há por que evitar a ideologia, seria irreal alimentar essa pretensão. O que se pode e deve fazer é, reconhecendo a ascendência do juízo ideológico, tentar acima de tudo *entender* o objeto em seu mecanismo próprio e segundo os princípios que ele mesmo se coloca.

Dito isto, trata-se de ver em que consistem as críticas mais consistentes a respeito das relações entre pós-modernidade e história (embora, de certo modo, os argumentos que levanto no parágrafo anterior sejam os mesmos a serem utilizados aqui).

Giulio Carlo Argan, historiador e crítico de arte e arquitetura, ex-professor da Universidade de Roma e ex-prefeito de Roma. Provavelmente a primeira vez que um intelectual desse porte assumiu essas funções numa cidade dessa grandeza — o que talvez seja outro traço da pós-modernidade: a decadência dos políticos diante dos especialistas; o projeto da modernidade instituiu a especialização e criou um superespecialista, o político profissional, especializado em tudo; o projeto da pós-modernidade talvez possa ter entre seus desígnios o de corrigir ou radicalizar o projeto moderno, levando a especialização às últimas consequências, no campo da política, ao propor o especialista como político; o especialista, mas não o tecnocrata, (outra invenção moderna), pode ser considerado como um dos símbolos da oposição à pós-modernidade alimentado pelas alegadas relações desta com a História.

Num artigo publicado em *Flash Art* de janeiro de 1986, Argan condensa suas posições e a de muitos outros:

a) o pós-modernismo é um vagabundear confuso e sem direção, marcado pelo abandono de todo objetivo ou projeto e pela ausência de qualquer "pressão ideológica" e da procura de novos valores — numa situação que não se restringe à arte, mas que se estende a todos os setores do comportamento humano, como se a presença dessas questões morais, diz ele, fossem invasões indesejadas num domínio que exige apenas intervenções técnicas;

b) as vanguardas tradicionais, admite ele, sempre rejeitaram depender da autoridade da história, mas isto não implicava um anti-historicismo como pedra de toque e sim, de fato, um historicismo integral, na medida em que envolvia uma crítica radical do passado e a afirmação da realidade atual do presente e da projeção do futuro;

c) confundindo a história, que é avaliação e escolha, com o passado, que é um confuso conglomerado de eventos, o pós-modernismo faz saques contra o passado e citações retiradas desse catálogo de eventos passados; mas, por não fazer julgamentos de valor, sua informação não tem nenhuma utilidade.

De início, e ao contrário do que prega a ciência dita moderna, não é incorreto nem anticientífico (teorias sempre foram construídas a partir de posições de força, permeadas de subjetividade) observar que em 1986 Argan estava com 77 anos e que a concepção do assunto por ele manifestada é a típica visão do ancião (com suas justas ou injustas preferências) para quem o mundo atual está carente de valores e em processo de degradação — quando é apenas o mundo *dele*, do crítico Argan, que se acaba. O que Argan está fazendo com o pós-modernismo é a mesma coisa que Lévi-Strauss fez com o modernismo numa entrevista quando sua idade era quase a mesma de Argan. Nessa entrevista, Lévi-Strauss dizia na essência a mesma coisa: que a arte moderna não tinha sentido, que era uma confusão sem nenhum projeto por trás e que a arte de que gostava mesmo era a arte do século passado, uma arte pré-moderna (as "marinhas" etc.) — na verdade, a arte de sua infância, a arte que se acostumou a ver e com a qual estava ligado por laços afetivos extra-artísticos (família, emoções variadas etc.). Esse comportamento em relação ao presente por parte de idosos não é a exceção: com alguma paciência e boa memória não é difícil isolar outros exemplos.

De todo modo vale a pena discutir os argumentos de Argan.

Periodicamente, vem alguém nos dizer que estamos "agora" atravessando uma fase de abandono, desilusão, desnorteamento, embaralhamento moral, desengajamento social e político, recolhimento ideológico, ausência de projetos, recusa da procura de novos valores. É o que está dizendo Argan; ou o que dizem pensadores que ocultam sob uma linguagem espetaculosa, pretensamente nova, conceitos velhos de décadas (Guattari & Cia., por exemplo); ou analistas políticos de variada coloração partidária. Só que isto é a mesma coisa, praticamente no mesmo tom, que já foi dita (com mais amplitude e propriedade) por Nietzsche na segunda metade do século passado e outros tantos ao longo da história da cultura, basta abrir os almanaques de filosofia e escolher mais ou menos ao acaso.

Nietzsche, em *Além do bem e do mal*, anota que "estamos cansados do homem", que a visão do homem já cansou o próprio homem, que o homem não suporta mais a existência, senão do próprio homem, pelo menos como o próprio homem. Ainda Nietzsche, em *Genealogia da moral*, observa que o homem de seu tempo "prefere querer o nada a não querer". Anotação semelhante encontra-se em Ernest Hemingay (1898-1961), para quem o homem, este homem do século XX, entoa uma oração ao nada, crente de estar cantando os grandes valores: Nada nosso que estais no nada...

Cada época, cada geração ouve levantar-se uma voz, ou várias vozes, dizendo que as coisas vão mal, que as pessoas estão se entregando, que não há mais projetos etc. etc. É possível que tenham razão. Não, porém, sob o aspecto de que esta ou aquela época em particular sofre desse mal: aparentemente, trata-se de um problema estrutural desta nossa cultura. Esse problema tem um nome, esse mesmo que os jornais, os *media*, gostam espetaculosamente de atribuir ao pós-modernismo: niilismo ou pessimismo, embora uma coisa não seja exatamente a outra.

Já que se falou em Nietzsche, fiquemos com ele para lembrar que o niilismo, traço definidor da cultura ocidental, foi nela produzido pela crença desta cultura em três entidades: o Bem, o Verdadeiro e o Divino. Entidades que embaralharam a visão das coisas, colocando o mundo em camisas de força. A opção pelo Bem, como valor, mistificou a realidade, definida muito mais pelo Mal; a escolha do Verdadeiro como ponto de chegada escamoteia a Pluralidade; e a rendição diante do Divino (que no século XX pôde muito bem assumir outras caras, como a do Partido ou da Ciência), sufoca o Humano.

A crença nessas três entidades significou uma fuga para dentro da metafísica, o mundo além, o mundo superior, o Outro Mundo, em detrimento do único mundo com que o homem pode contar, *este* mundo, o mundo da vida aqui e agora, envolvida com todas as forças e conflitos que lhe são próprios. Para Nietzsche, o que expressam esses valores (da metafísica, do cientificismo, da religião, da moral e mesmo da política) é na verdade o ódio ao humano, à animalidade que existe no homem e que rege sua vida; o que manifestam é o horror diante dos sentidos, o medo à felicidade e à beleza, o desejo de escapar à aparência; significam ainda o medo de mudar, a vontade de escapar da morte, o desejo de evitar todo projeto, o desejo de sufocar o próprio desejo. Em outras palavras, manifestam uma vontade de valorizar o nada, de mergulhar no nada, um desgosto pela vida. Podem significar até uma revolta contra as condições elementares da existência, mas uma revolta negativa porque traduzida por uma fuga diante dessa situação e pela consequente entrega, na rendição, ao nada constituinte dessa situação.

Para escapar a essa situação angustiante, o homem inventa mundos "verdadeiros", opostos a este e que se colocam numa dimensão a ele "superior". Surgem assim as dimensões do Bem e do Divino, correspondentes à moral e à religião, e as do Verdadeiro e da Razão, abrangidas pela ciência. Os dois primeiros formam o domínio da metafísica e as duas últimas o da ciência (de um ponto de vista tradicional), com metafísica e ciência opondo-se mutuamente. Na visão de Nietzsche, porém, também essa ciência é uma modalidade da metafísica, por tentar construir um mundo ideal (crença da era moderna) e por basear-se em princípios que vão além do homem. Inventa-se um mundo de onde o sofrimento é abolido e essa invenção é acompanhada de outra, a do mundo racional. E um dos modos de escapar ao sofrimento, pensava o homem que acreditava naqueles três valores (quer dizer, o homem niilista), é pôr de lado as paixões e os instintos, submetê-los à razão e transformar esta numa espécie de tirano lógico capaz de impor-se a tudo aquilo que, no homem, está vivo. O discurso emocionado de Artaud, na primeira metade do século XX, será feito quase todo em cima de palavras como essas.

Por medo à realidade é que a metafísica inventa mundos felizes, mundos otimistas. É por pessimismo que surge o mundo metafísico otimista — otimismo etéreo, sem forças para retirar o homem de sua angústia porque gerado por aquele primeiro pessimismo. Otimismo sem nenhuma ascendência sobre a vida porque fruto de uma tentativa de colocar instintos e paixões sob o jugo de uma suposta consciência racional, o que é errado e inútil; instintos e paixões continuariam seguindo seus próprios caminhos, desprezando as razões teóricas produzidas pelo homem.

A origem desse modo de encarar a vida, para Nietzsche, situa-se já nos chamados tempos áureos da humanidade, os tempos da filosofia grega; e Platão é um de seus focos geradores. É ali que o homem se deixa invadir pela ideia de que este é um mundo injusto tomado pelo caos. E essa ideia gera outra: se este mundo é um caos, deve haver algo ou alguém que o resgate; alguém para punir o "mal" ou uma situação, um outro mundo, em que o "bem" possa ser recompensado; deve, no mínimo, existir um modo de conhecer-se a via justa, o caminho certo, a verdade por trás do engano. Essa é a ideia que, para Nietzsche, está por trás das filosofias positivas, do cristianismo ao marxismo. E é a mesma ideia que está por trás da ciência. Se para o marxismo a religião é o ópio do povo, para Nietzsche a ciência é o ópio do sábio. O que significa que a ciência é apenas outra das faces do niilismo. O que move o cientista seria a necessidade de ter certezas num mundo móvel e cambiante. E o desejo do conhecimento científico seria apenas a vontade moral de opor ao mundo do jogo, um mundo caótico, um mundo inteligível. Esse mundo de certezas fixas traria compensações para o homem, compensações para o desespero humano pelo menos ao nível material: uma vida mais longa, uma vida sem dor. É a ciência como sucedâneo moderno da religião — ou como a forma moderna da religião.

Claro, Nietzsche não chegou a conhecer as propostas consagradas por Einstein, não chegou a ver o novo tempo de uma ciência que aceita aquilo que ele pedia: a mobilidade geral da vida e do universo, a existência de verdades apenas relativas, que o são aqui e agora e que podem não ser ali e depois. Este novo conhecimento científico corrigiria sua concepção da ciência. Mas ficaria intocada a crítica por ele feita a esta nossa cultura ocidental (agora universalizada, ou quase isso), na medida em que esta cultura ainda não incorporou adequadamente as proposições da relatividade e continua, em suas grandes linhas de força, a viver como se em pleno século XIX.

Para Nietzsche, o homem de sua época — assim como o homem de hoje enxergado por Argan ou tantos outros pensadores — caracterizava-se por uma astenia, uma fraqueza da vontade, por um desejo de entregar-se ao nada (leia-se hoje, no lugar de "nada", as forças opressoras do poder econômico que se manifestam por mil tentáculos, um dos quais é o dos meios de comunicação de massa), como resultado de sua submissão a essa metafísica moralista e racionalista. É esta, em suas variadas modalidades (inclusive sob o disfarce de doutrinas políticas) que se tornou responsável pela produção de um tipo particular de niilismo: a procura da felicidade em pequena escala, na qual se acomodam os medíocres. São estas as palavras, quase sem tirar nem pôr, usadas por aqueles que, como Guattari, tentam descrever a situação de hoje gerada em particular pelos meios de comunicação de massa e pela informática. Reich também já falou deste homem medíocre, deste "pequeno homem", um niilista passivo sempre pronto a aceitar as soluções autoritárias, interpelativas (as do fascismo, mas também as dos meios de comunicação de massa), que lhe garantam um mínimo de felicidade temporária. Um homem conformado com o trabalho, com a TV, com um lazer feito a golpes de plástico e propaganda.

Esse niilismo é recusado por Nietzsche que, ao contrário do que pretende uma falsa cultura, não propõe o niilismo como modo de vida, mas denuncia o niilismo como forma estrutural desta nossa vida. O que Nietzsche quer é aceitar a vida, dizer sim à vida em todo seu caos, suas angústias e ambiguidades, ao invés de isolar-se em câmaras isoladas, refrigeradas pela metafísica, pela moral ou pela teoria política embalada nos balcões das ideologias *prêt-à-porter* (o ambiente do *air-conditioned nightmare* na expressão de Henry Miller, esse pesadelo com ar-condicionado, que para ele eram os Estados Unidos, mas que podem ser tantos outros lugares). Em outras palavras, Nietzsche é o último, o derradeiro dos niilistas que disfarçam sua visão de mundo sob o manto supostamente positivo de metafísicas ou ciências; e é o primeiro dos *novos niilistas*, niilistas intransigentes que levam às últimas consequências a aceitação do mundo como caos, da vida como ela é: relativa. Os primeiros são os niilistas passivos; os novos, os niilistas reativos. O aparecimento desse novo niilismo assinala uma ruptura em nossa cultura, ruptura que ainda luta por firmar-se. O objetivo é superar o niilismo aprofundando-o: não com sua negação, enquanto processo histórico, mas com sua integração, incorporação, para que se tenha condições de superá-lo.

Esse niilismo reativo nada tem em comum com o pessimismo que, como disse, se procura atribuir ao pós-modernismo (que também não é um niilismo simples). Para entender-se a distinção, pode-se recorrer a *A origem da tragédia*, como recurso inclusive para se apreender a estética do pós-modernismo. Ali, Nietzsche anota que Kant e Schopenhauer tinham conseguido a mais difícil das vitórias: derrotaram o otimismo oculto no coração da lógica sobre a qual se baseia nossa cultura. (Melhor seria dizer: começaram a derrotar, *apontaram* o caminho para a vitória...). E esse movimento, segundo ele, inaugurava uma cultura "que ousei chamar de trágica".

É a cultura dessa adesão incondicional do homem à vida, mesmo no sofrimento e na angústia. Aceitar o trágico é aceitar o caráter proteico, multiforme, sempre em transformação, do ser humano: é admitir a alegria plural, não fugir da felicidade (*A gaia ciência*). Aceitação, porém, sem resignação, passividade ou mortificação. Para Nietzsche, a partir daí, só há duas visões do mundo: a trágica e a decadente, aquela aqui já descrita como "metafísica". E a visão decadente, por sua vez, assume dois aspectos: o do otimismo e o do pessimismo. São estas duas formas que recobrem um mesmo e único conteúdo. Otimismo e pessimismo são as duas faces de uma mesma moeda, a do "niilismo passivo". Seu contrário é o niilismo reativo. Nietzsche aponta Sócrates como exemplo de otimista e Lutero — com seu desgosto pela vida rica, agitada e violenta da Renascença — como figura típica do pessimismo. (Mas Sócrates só é otimista em virtude de seu pessimismo fundamental e instintivo, aquele mesmo constatado em um Platão que vê o mundo como caos e deformação.) Otimistas e pessimistas são modalidades de uma mesma visão decadente do mundo combatida pela visão trágica. É através do trágico que Nietzsche supera a "lamentável verborragia através da qual os imbecis opõem o otimismo ao pessimismo" (*A origem da tragédia*).

O homem trágico não é pessimista. Renunciou ao Bem e à Felicidade tal como isso vinha proposto pela cultura do século

XIX, que na verdade se estende até hoje. Mas não é resignado, nem estoico: desistiu de ser sábio e nisso está sua sabedoria. Assumir-se como homem trágico é querer para si a máxima força vital, é assumir a vontade de poder que se opõe ao niilismo, é reivindicar Eros. Recusando o otimismo e o pessimismo — formas diversas de uma mesma imobilidade que produz uma falsa sensação de segurança —, o homem trágico procura sua harmonia possível dentro da multiplicidade inevitável. A vida é um jogo, e nele o homem faz seus contínuos lances de dados, estruturando-se ao acaso das jogadas, conforme a relatividade dos lances e o acaso escolhido das jogadas. A única certeza que esse homem tem é a que Mallarmé lhe dá: a de que seu lance de dados nunca abolirá os próprios dados, nem o lance. A harmonia está no lance. Do lance vem a construção do mundo — e como *poiesis*, como construção, é que Nietzsche encarou a vida.

Voltando ao lance de partida, à argumentação de Argan:

1. A situação de vagabundear confuso e sem direção, marcado pelo abandono de todo projeto e pela ausência de qualquer "pressão ideológica" e da procura de novos valores, marcada enfim pela ausência de valores, não é típica do pós-modernismo. Eliminando os exageros de Argan, esse é um quadro menos ou mais observável em mais de um momento desta cultura que ainda não conseguiu romper os cordões de seu berço e que ainda não consegue acompanhar o passo proposto por visões como a de Einstein, para ficar no campo físico — situação observável, em outras palavras, em vários tempos desta cultura que raramente consegue ser contemporânea de si mesma. As observações de Argan poderiam ser aplicadas ao modernismo, como de fato foram, ou ao ecletismo do século XIX. A crítica feita ao existencialismo dos anos 50 usou praticamente os mesmos termos de Argan. E o que se disse da filosofia "pé-na-estrada", materializada em graus diversos de propriedade e intensidade, na literatura de Kerouac ou nas fantasmagorias ao redor de James Dean? E o teatro do absurdo bem moderno de Beckett e Ionesco, não é esse vagabundear confuso por um universo sem direção e sem pressão ideológica e que não

procura nenhum valor novo, como escreveram as críticas de direita e esquerda em seu tempo? Se a visão de Argan é pertinente, ela não se aplica ao pós-modernismo com exclusividade, mas a um feixe bem amplo desta cultura, senão a toda ela. E fica por descobrir se ele entende do que está falando ou se não é apenas mais um otimista ou pessimista "simples", quer dizer, um metafísico.

2. O pós-modernismo realmente não faz julgamentos de valor, e não os faz por opção filosófica. Dizer que isso implica que "sua informação não tem nenhuma utilidade" nada mais é do que o indício da visão que Argan tem do mundo, compatível com o que Nietzsche chamou de "visão decadente": isto é bom, aquilo é ruim ou é o mal; isto é verdadeiro, aquilo é falso. Já ficou dito antes, mas repito: o pós-modernismo não se coloca a questão da verdade, o que ele aceita é seu inverso, a pluralidade. Isso não significa confundir a história com o passado, significa uma outra visão da História e do passado que não pode ser entendida pelos que se aprisionam numa concepção de História como expressão da verdade e da razão, apenas. Essa visão, repudiada pelo pós-modernismo, tampouco é visível em todo o modernismo. Há modernista que não se preocupou com isso — embora o mesmo Sartre do existencialismo tenha procurado *um sentido verdadeiro* para o homem, localizando-o na consciência histórica marcada pelo que chamou de razão dialética.

3. As vanguardas, até o pós-modernismo, realmente nunca implicaram um anti-historicismo, embora rejeitassem depender da autoridade da história; e delas pode-se dizer que de fato implicavam um "historicismo integral" (ao afirmarem, por exemplo, a *tradição da ruptura*). Mas não é tão evidente assim que essas vanguardas tenham feito a "crítica radical do passado" de que fala Argan, ou tenham afirmado tanto assim "a realidade atual do presente". O próprio ato de autodenominarem-se *vanguardas* implica a aceitação de todos aqueles valores apontados por Nietzsche como típicos da sociedade decadente: vanguarda implica algo ou alguém não apenas capaz de distinguir o falso do verdadeiro e o bem do mal como, também, capaz de *lutar* para *impor* o que é considerado verdadeiro ou bom. (Não é por nada que o pós-modernismo vai recusar o conceito de vanguarda.) Só por isto já é possível perguntar: por onde anda aquela "crítica radical do passado" e essa "afirmação da realidade atual do presente", um presente que, para ser realmente contemporâneo, tem de aprender a conviver com a pluralidade, essa mesma pluralidade recusada pelo islamismo integrista e por tantas "visões estéticas" do mundo?

A arte pós-moderna seria uma antiarte e o conceito de história nela envolvido seria o de uma anti-história: essa imagem só pode ser fruto de uma cultura de digesto, jornalística (uma cultura de divulgação) ou de uma posição ideológica fechada incapaz de admitir outros conceitos que não são menos "de história" ou "históricos" do que aquele em cujo nome se afirma a intransigência. Ao final dos anos 60, o movimento da arte conceitual (reduzindo: arte imaterial, sem suporte material — basta *pensar* em algum estado, coisa ou situação; com suporte efêmero — desenhos feitos com algas em praias, eliminados pela primeira onda; ou que depende de um conceito, para definir-se como arte, a ser dado pelo próprio produtor — *isto* e *aqui* é arte; ou que se apoia numa *relação*, como o tempo de duração de algum evento; o evento pode não ser arte, mas o registro do tempo de sua duração pode) fazia uma revisão no que se entendia por história, e por história da arte. Da Grécia antiga até este século XX, foi objeto da história apenas o que tinha uma permanência, uma duração, por ter um *material*: uma obra de arquitetura, por exemplo. Significava que podia considerar-se como componente da História apenas aqueles produtos do homem que tivessem alguma ligação com a natureza, assim como a arquitetura ligava-se com a pedra. Esta foi uma herança cultural do passado que nenhuma vanguarda anterior, nem mesmo a modernista, criticou ou reviu. O que a arte conceitual propunha era que fosse considerado arte — isto é, que passasse a fazer parte da história, e da história da arte — também aquilo que não tinha permanência, duração, aquilo que não tinha sua *estação* assegurada por um elemento material da natureza, aquilo que se fundava, por exemplo, apenas na palavra e na ideia ("elementos" privilegiados por essa mesma Grécia de Platão — desde que não fossem a palavra e a ideia do poeta, quer dizer, da arte, mas apenas a palavra e a ideia do filósofo, quer dizer, do crítico). O que a arte conceitual propunha, como todo o pós-modernismo que se seguiu, não era uma *anti-história* (alguns artistas podem eventualmente ter usado esse termo; mas isso, claro, é apenas recurso poético de quem não está obrigado a conhecer terminologias e teorias científicas). Era, "*apenas*", uma *crítica radical do passado*, como quer Argan, ao rever conceitos arcaicos de duração e materialidade que há um bom tempo clamavam por sua contemporaneização.

Uma pintura pós-conceitos

Depois da arquitetura, a pintura é o campo onde o pós-moderno mais se tornou visível e reconhecível como traço distintivo de grupo. As denominações variam: transvanguarda na Itália, figuração livre ou *Nouveaux Fauves* na França (novos fauvistas ou novas feras), neoexpressionismo na Alemanha, *Bad Painting* (Má Pintura) nos Estados Unidos. Mas o que os nomes diferentes recortam é uma mesma realidade: o retorno ao suporte material, o retorno à tela, o retorno à pintura, às tintas e aos pincéis e, em destaque, a volta do corpo humano, a volta do homem.

Retorno a tudo isso após o quê? O grande "cabo das tormentas" ao qual se quer dar a volta é o da arte conceitual. O entendimento do que seja arte conceitual não é pacífico. Há um primeiro movimento conceitual radical e, em seguida, outros que reivindicam o conceitualismo, embora já sob uma forma que soaria para os "puros" da primeira hora, como mitigada.

A segunda metade dos anos 60 vê o aparecimento do conceitualismo. As primeiras "obras" datam de 1965 (Kosuth), 1966 (Baldessari) e multiplicam-se pelos anos finais da década (com Michel Heizer, D. Oppenheim, Sol Le Witt, Keith Arnatt, John Blake, Bruce Mclean, Barry Flanagan, Richard Long). Esses nomes podem soar desconhecidos mesmo aos que se interessam pelas artes plásticas. A maior parte apareceu e desapareceu, como cometas. Já devemos estar nos aproximando com velocidade meteórica dos tempos descritos por Andy Warhol nos quais todos teríamos direito a cinco minutos de glória e fama, cinco somente. A arte conceitual não deixou muitos vestígios entre o público — de todo modo, era quase isso que ela pretendia. Mas propôs questões interessantes para o pensamento artístico e está na base da reação que se lhe seguiu.

A pedra de toque do movimento está na ideia de que a arte deve ser um processo de ênfase no mental, não no material. Já comentei, no tópico anterior, como isso se liga à história da arte. É a grande ruptura no processo da arte, talvez o *nec plus ultra*, talvez nada exista além desse ponto. A arte recusa o suporte material (a pedra, para a arquitetura; a tela, para a pintura) e com isso recusa a vinculação à natureza: para fazer arte, o artista conceitual precisa apenas de si mesmo e de sua cabeça. A objeção natural de que "o homem é parte da natureza" é irrelevante para o movimento. Mesmo porque, nos dias que correm, nada parece mais irreconciliável do que o par homem-natureza, quando aquele parece afirmar-se definitivamente sobre esta — que cada vez tem menos condições de voltar a impor-se, desaparecendo aos poucos... Agora, não mais a *obra*, mas, apenas, o conceito. Não mais o *produto*; apenas, o *processo*. "A arte é uma coisa mental", anotou Da Vinci. Toda arte será conceitual; apenas, alguma o será mais do que outras.

O que veio a ser essa arte conceitual? Michel Heizer e Richard Long andavam por um gramado até que seus passos repetidos por um mesmo percurso acabassem por nele abrir um sulco: a arte, ou melhor, o processo artístico, o "estado poético" (Artaud) não era o sulco em si e, menos ainda, qualquer fotografia que dele se tirasse e, sim a *ação* de andar daquele modo naquele lugar. O mesmo Long dispõe, numa praia, algas e outros elementos marinhos numa forma espiralada que a primeira onda destruirá: a relação "artista"-instrumento-local é o processo artístico. Oppenheim apoiava os pés sobre um muro e agarrava-se com as mãos em outro muro paralelo, formando com o corpo um arco no ar (muros, bancos, qualquer coisa servia como suporte mas a preferência era por elementos arquiteturais). A série dessas intervenções foi por ele chamada *Paralell stress*, e o estado assumido por seu corpo era a arte. Uma frase como "Uma obra com uma única propriedade" (Baldessari), gravada numa parede, é outra "obra". Ou quatro conjuntos de 14, 14, 18 e 11 frases (Victor Burgin), impressas em grandes painéis pendurados em paredes e referentes à ação artística. Ainda: Arnatt instala numa exposição documental de arte conceitual um relógio digital que registra em segundos a duração da exposição; o nome da "obra" é "Exposição da duração da exposição pelo seguinte método: um sistema de registro digital registrará a duração da exposição em segundos". O mesmo Keith Arnatt decide, em certo dia da semana, que "na próxima quarta-feira vou à Tate Gallery". Essa decisão mental, e não sua ida efetiva à Tate, e muito menos qualquer registro fotográfico mostrando sua entrada na galeria, é que assinala o processo artístico, o estado poético.

É acentuada a ruptura com os movimentos anteriores. Toda a história da arte esteve até ali ligada ao conceito de *fabricação*, processo que, partindo de um projeto preciso, conduz à elaboração de um resultado claramente determinado, do qual deriva a produção de um *fabricado*. A esse conceito, o novo movimento preferirá a ideia de *ação*: processo que parte de um projeto não determinado, sem fim previsto e cujas etapas intermediárias não estão sob o controle total de quem o projetou. Preferindo a ação, o conceitualismo não está, claro, retornando nem à *Action Painting* de Pollock (que deixa resultado material), nem se confunde com o *happening*, também ele uma categoria da fabricação. A sua é a ação no sentido mais imaterial e abstrato possível.

Eliminando-se o suporte material, elimina-se o produto. E com este some o espectador, o público. Artaud imaginava um teatro onde fossem abolidas as distâncias entre palco e plateia. Sua época nunca lhe permitiu pôr esse projeto em execução, nem de longe. Em pleno momento do conceitualismo, Grotowski vai realizar esse teatro sem espectadores e sem produto, um teatro onde não há representação de alguma coisa, mas apenas uma vivência de um certo estado, um teatro onde ninguém fica parado olhando, mas onde todos movem o mecanismo teatral. É um teatro rigorosamente conceitual, embora nunca tenha sido como tal apresentado. A etiqueta ficou para as artes plásticas. Keith Arnatt tem um manifesto que define o que entende por "condição artística" (não cita Artaud, mas a proximidade com o conceito de "estado poético" é evidente; se não for inspiração direta em Artaud, é a cristalização das palavras do poeta, decantadas pelo processo cultural de trinta anos seguidos). Ao final, três proposições definem a proposta básica da arte conceitual:

"Só há 'condição artística' quando:

1. Ninguém está vendo/ouvindo (mentalmente interpretando) esta informação.

2. Ninguém está se lembrando (mentalmente recordando) desta informação.

3. Esta informação, em sua forma atual (ou qualquer outra forma), não existe."

O que significa que: 1) não pode haver público para esse processo; 2) que esse processo só existe no presente, no momento de sua execução; 3) que ele é imaterial.

Arnatt também não cita Kosuth. Mas este, num outro manifesto, "Arte e Filosofia", dizia que qualquer obra do passado era "mera curiosidade histórica". Dizia ser impossível afirmar que uma tela cubista é, hoje, obra de arte porque hoje ela não mais tem o mesmo sentido com que se revestia para Gertrude Stein na época em que foi feita; agora, essa tela é lida apenas linguisticamente, isto é, dentro de um código e como exemplo de um código, o que lhe retiraria o sentido de "obra de arte". Kosuth exagera, para dizer o mínimo: não se lê um autorretrato de Rembrandt, hoje, apenas linguisticamente. Aliás, não se "lê" um quadro de Rembrandt (o conceito de "leitura" é contemporâneo do conceitualismo dos anos 60, filho da linguística e da semiologia, ciências afins do novo movimento); *vê-se* um quadro de Rembrandt, e sente-se. Mas, um artista não tem obrigação de fazer relatos imparciais, um artista toma posições e é o que Kosuth faz, e com isso expressa razoavelmente a ideologia do conceitualismo: arte é algo que existe *agora* para *agora*.

Outra ruptura: o conceitualismo põe em xeque o sistema das galerias, a figura do *marchand*, a arte como objeto de negócio. A segunda metade dos anos 60 foi o grande momento de contestação da sociedade burguesa pelos jovens e artistas. As artes plásticas fazem sua parte contestando o sistema de galerias. O conceitualismo põe literalmente em curto-circuito esse sistema ao reduzir as quatro fases de um processo de produção (a produção do bem em si; sua distribuição; sua troca; seu consumo) a uma única, a da produção do bem em si que é consumido ali mesmo, na hora, por quem o fez. É um circuito curto. A obra sai da galeria, passa a ter sentido apenas em seu lugar de origem, em seu lugar efêmero.

Isso leva a outro traço específico: abolem-se as distâncias entre o artista e o crítico. Abole-se o crítico, isto é, o artista é seu próprio crítico, só ele pode explicar sua obra. E, portanto, defini-la como arte. Para que alguma coisa seja entendida como arte é preciso que venha acompanhada por uma indicação explícita nesse sentido, caso contrário não será arte. Não é mais o objeto em si (aliás, inexistente) que se apresenta e se define como arte em si e por si mesmo, mas é o artista que detém o poder de nomeá-lo. Movimentos de secessão do conceitualismo puro (isto é, artistas que fazem uma arte "conceitual" com algum suporte material; afinal, ninguém é de ferro e um objeto vendido de vez em quando não faz mal a ninguém...) usarão e abusarão dessa proposta. Uma "coisa" será arte se assim lhe parecer, se assim me parecer a mim, artista. Uma espécie de "tu o disseste". Data daí o estado de incerteza pânica em que vive o público de arte (bem feito para ele, diriam os primeiros conceitualistas) diante de um objeto qualquer; será que isto é arte? Ou é apenas a cadeira do vigia que foi tomar um cafezinho? (O que faz com que, receoso de passar por ignorante, o público identifique como arte tudo que for "mais ou menos estranho".) Em 1968, Nelson Leirner fez uma brincadeira baseada nesse princípio. Mandou para um salão de Brasília, num dos momentos mais quentes da ditadura, um porco num engradado de madeira. O porco foi aceito como obra de arte. E Leirner replicou que aquilo não era obra de arte coisa nenhuma, que o júri do salão não tinha competência para saber o que era ou não arte. Na verdade, Leirner estava fazendo um jogo sujo, enquanto o júri estava no espírito da época: se um artista manda um objeto para um salão de arte é porque o objeto, neste contexto, obedece a um certo conceito de arte e, portanto,é obra de arte. Leirner, talvez por ironia, talvez num gesto político, dizia com sua recusa que ainda existiam critérios "objetivos" para o reconhecimento de uma obra de arte em si e por si e que aquele júri não tinha competência para exercer as funções a que se propunha. Seja qual for o ângulo pelo qual se veja o *affaire*, foi uma cilada que Leirner preparou. Uma armadilha que confirmou em muita gente a ideia de que a arte "moderna" era mesmo uma brincadeira boba à qual se entregam uns bobos alegres. No entanto, a estética do conceitualismo está longe de ser uma brincadeira. E talvez o gesto de Leirner possa ser melhor entendido à luz das táticas e estratégias a que recorrem os artistas de um lugar em sua surda luta por variados motivos, dos de ordem estética aos ideológicos, passando pelos mercadológicos.

Um outro traço: abolição da distância entre arte e vida, ideal do romantismo e proposta básica de Artaud. Na medida em que o comportamento, ou o fluxo do pensamento, passa a ser elemento de um estado poético, desaparece a fragmentação neurótica, esquizofrênica, entre arte e vida. Cada existência é uma obra de arte, cada existência *pode* ser uma obra de arte desde que se faça a escolha dos conceitos certos.

Consequência: não há mais um código, uma linguagem única para a definição de um processo estético; cada artista é uma linguagem diferente, cada artista cria seu código. Estamos no universo da multiplicação do *idioleto*, a linguagem de um só.

Haveria uma aproximação pertinente a ser feita entre este conceitualismo dos anos 60 e um certo maneirismo do século XVI — o de Parmigianino, Zuccari, Peregrini —, também este baseado no *conceito*. Não há espaço para essa abordagem aqui, mas cabe ressaltar dois aspectos. Um, a noção de *conceito*, naquele momento, como sinônimo de *desegno interno*, isto é, desenho interior *e* desígnio íntimo. O que significa, dois, uma reivindicação pelo indivíduo, pelo *sujeito*, de seu poder de decisão sobre o que é arte, sobre o que deve fazer, numa atitude

tanto mais significativa quanto se lembra que naquela época vigoravam normas *objetivas* sobre o que era arte e sobre como devia proceder um artista ou o que podia escolher como tema; essa reivindicação equivalia praticamente à identificação entre o Artista e o Criador, à identificação do Artista como um Criador tanto quanto Aquele mais conhecido — o Artista enquanto Demiurgo, que é o que também está implícito na proposta do conceitualismo dos anos 60 do século XX, apesar de toda sua inserção no movimento materialista de oposição à sociedade burguesa materialista, ou talvez por isso mesmo.

É diante desse marco que se percebe mais claramente aquilo que vem sendo entendido como pós-modernismo na pintura, a partir de algum momento da segunda metade da década de 70. O signo pelo qual esse pós-modernismo é mais facilmente reconhecível é o da figura humana, que retorna às telas. E estas voltam junto com aquela: a tela tradicional reaparece, e a pintura com ela, o uso do pincel e do cavalete. Mas isso não esgota o universo pós-moderno. Fora do espaço bidimensional da tela, há obras que se poderiam dizer pós-conceituais, como um constructo de Nicola de Maria, transvanguardista (Itália), de 1978, no qual uma espécie de trilho (duas paralelas sem barras de ligação) sai do chão num ângulo de 45° e parece penetrar na superfície escura de uma grande parede na vertical. Título: "Carro que me leva longe". Seria discutível mas, se não todas, pelo menos algumas das *installations* do final de 70 e início de 80 — elas que são descomunais ampliações dos tradicionais *mixed media*, técnica mista, encontráveis já no começo do modernismo, até em Picasso, por exemplo — também podem ser vistas como indícios do pós-modernismo, na medida em que se baseiam nos princípios da *figuração*.

O que está em jogo agora, depois do radicalismo imaterial do conceitualismo, é uma volta à matéria, aos elementos tradicionais da arte (a fabricação). É o "mãos na massa". No século XVI, Michelangelo classificou as artes em duas grandes categorias: as que procediam pela *via da porre* (operam pelo processo de pôr, de acrescentar alguma coisa a outra, como a pintura que põe tinta na tela) e as que privilegiavam a *via da tirare* (o processo é o de extrair algo de alguma coisa, como a escultura). Para Michelangelo, a grande arte estava no *tirare*. O conceitualismo negou uma e outra. O pós-modernismo recuperará ambas, indistintamente.

De todo modo, a figura, a tela, a matéria, a massa são apenas traços exteriores da grande linha de força do pós-modernismo em artes plásticas que é a insubmissão à coação do novo. O artista não se vê mais obrigado a procurar aquilo que ainda não foi feito e sente-se em liberdade para voltar-se na direção do que bem entender. Não há nem mesmo um empenho definitivo em relação a si mesmo ou sua obra: hoje faz isto, amanhã sente-se livre para fazer coisa bem diferente. Esse artista, e todo o pós-modernismo, sente-se como um girassol: tudo o atrai e a partir de *seu* centro ele se espalha em todas as direções. A metáfora pode ser invertida: a arte é um centro que se deixa iluminar por raios vindos de todas as direções. De agora ou do passado. Um dos primeiros defensores teóricos do pós-modernismo em sua versão italiana, Bonito Oliva, cita Nietzsche para dizer que a nova arte é como Zarathustra, que "não quer *perder* nada do passado da humanidade, quer pôr tudo na mesma panela". (Foi sem dúvida uma proposição como esta que provocou a ira de Argan, já comentada; Argan viu nisso o "recurso confuso à confusão do passado, acriticamente saqueado", quando não é exatamente isso o que ocorre.) É a presença, nas artes plásticas, do mesmo *inclusivismo* já registrado na arquitetura. Ou do "Tudo é bom" de Feyerabend. Vale um desenho quase infantil, a inspiração na pintura das cavernas, os motivos indígenas. De modo especial, o mito reaparece e com ele, mas não apenas nele, a *tragédia* de Nietzsche e/ou o *drama*. (Haveria distinções a fazer entre as categorias estéticas do trágico e do dramático; ambos correm na faixa da obra de arte que *procura* a harmonia — em contraste com a arte que *detém* uma harmonia e que são as que operam com o belo ou o grandioso; mas o trágico liga-se à faculdade da atividade enquanto o dramático está mais próximo da sensibilidade. Nietzsche e seu niilismo reativo está mais para o trágico, não para o dramático que, sendo uma questão de sensibilidade, desliza frequentemente para o decadente. De todo modo, não cabe, pelo menos aqui, procurar essa distinção dentro do pós-modernismo.) A tragédia está, por exemplo, nas telas de 1982 do norte-americano Richard Bosman que, num traço e numa cor pós-história-em-quadrinhos, retrata cenas de grandes catástrofes urbanas, assassinatos ou inundações.

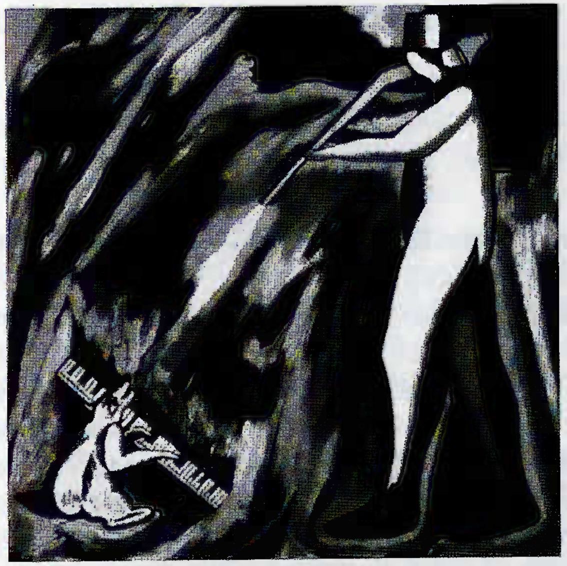
Cenas trágicas, ou que se imobilizam no momento exatamente anterior ao da irrupção da tragédia, estão nas telas de outro norte-americano, Robert Yarber, com suas pessoas voadoras num cenário de vermelho-fogo, ou seus casais deitados e sinistramente enlaçados no pré-amor em meio a uma grande briga num cassino. Pessoas já haviam voado antes, na história da arte — como nas telas de Chagall. Mas, aqui, as categorias estéticas envolvidas eram as do belo e do dramático; agora, elas voam tragicamente.

O trágico, entendido como categoria estética vinculada à atividade e não à sensibilidade, pode explicar os traços apressados da pintura pós-moderna, também chamada de "má pintura" e que até mesmo reivindica ser reconhecida como "má pintura" para destacar-se das "boas formas" consagradas pelo modernismo tanto em arquitetura quanto nas artes plásticas. A "má pintura" é marcada pelo traço dito canhestro, quando na verdade é um traço rápido; é reconhecida pelo chamado "mau acabamento" quando a superfície da tela não é propositalmente acabada conforme o modo tradicional para que se reforce a tragédia. Enquanto categoria da atividade, o gestual rápido impõe-se como instrumento de captação do momento trágico. Não é este o único modo de alcançar-se o trágico, mas é um deles. A *Action Painting* de Pollock está de certo modo nesta categoria — tanto mais quando se pensa em seu processo de pintar, com tubos e vidros de tinta espalhados no chão e às vezes ocasionalmente rompidos e quebrados pelos pés descalços do artista cujo sangue ia incorporar-se à tintura da tela. A diferença é que seu ideário foi o do modernismo.

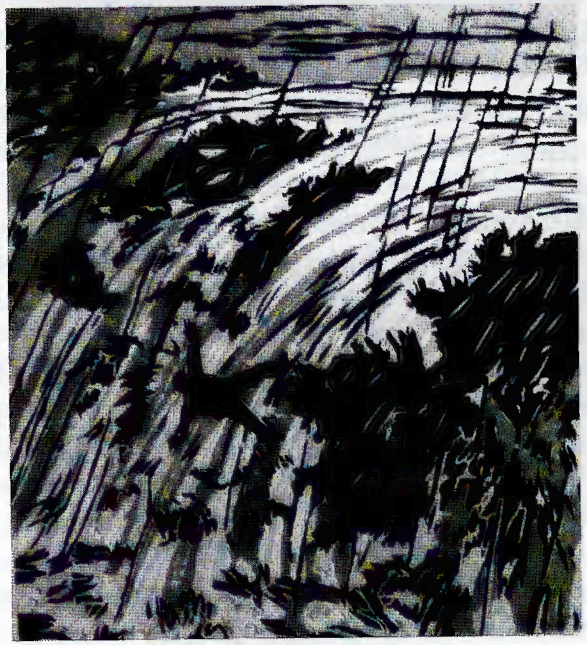
Alguém objetaria que o trágico — entendido pelo pós-moderno como instrumento de liberação da arte diante do racionalismo e do logocentrismo do Ocidente — também está presente nas telas de Francis Bacon. Não foram nem um, nem dois os que, no início, chegaram a chamar a obra de Bacon de "má pintura"; hoje, ela é vista como paradigma de artesanato. De todo modo, quando se vê a proximidade entre Bacon e os pós-modernos em mais de um aspecto — o recurso ao mito, a não submissão ao racional, o apelo ao trágico, a presença recorrente da figura humana, a indiferença diante do novo —, seria possível perguntar se Bacon não é um pós-moderno *avant la lettre*.

É fato, ainda, que Picasso fez, antes dos outros, toda essa pintura (e essa gravura, essa escultura etc.) pós-conceitos.

Sozinho, assume as dimensões da arte e da história da arte moderna e, quase, pós-moderna. Revisitou, para reconstruir, quadros de outros (a mulher de Cranach), recorreu a temas clássicos e neoclássicos, utilizou traços de estilo de variadas épocas e escolas, indistinta e simultaneamente, citou meio mundo, absorveu elementos da estética da massa (os figurados pela publicidade), foi finalmente um artista sem estilo (antes do Millôr) em meio a seu inconfundível estilo automaneirista. Picasso foi, todo ele, uma cápsula da contemporaneidade abrangendo o moderno e seu pós.



Caça mediterrânea (1979), Enzo Cucchi, transvanguarda.

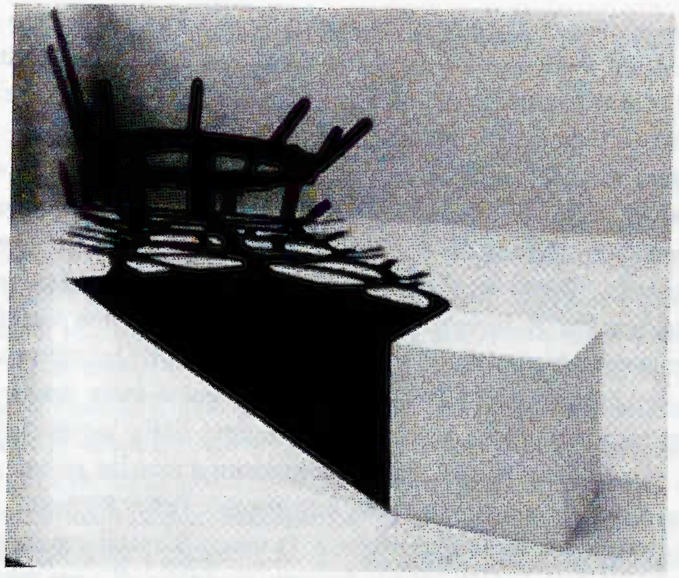


Waterfall (1982), Richard Bosman.

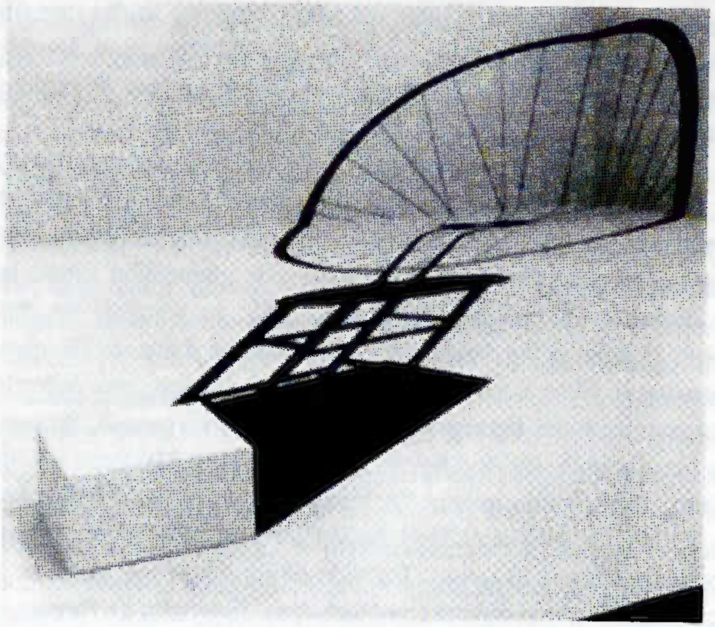
Desmanchando o homem moderno

Sobre a fotografia, Francis Bacon, o pintor, comenta que ela não é uma figuração daquilo que se vê, ela é o que o homem moderno vê. Mais do que isso, ela *quer* que o homem moderno veja assim e veja *isso* que ela mostra. Há um imperialismo da fotografia que se impõe a todas as artes, aos olhos e às ideias do homem. A ideologia da fotografia não tem passado incontestada. A pintura abstrata opôs-lhe sua crítica, bem como o Cubismo — ao contrário do Impressionismo, por exemplo. O Impressionismo correu por trilhos paralelos ao da fotografia, fascinado por ela e querendo superá-la. Mesmo em seus momentos mais radicais, porém — como no chamado "irrealismo" de Monet, rótulo que frequentemente aparece com um reforço: "lírico", *irrealismo lírico* —, o que está em jogo é o mesmo princípio seguido pela fotografia. A fotografia logo aprendeu a ser tão "irrealisticamente lírica" quanto o Impressionismo, tão impressionista quanto ele: a fotografia também pôde gerar suas *catedrais de Rouen* e suas *nymphéas*. A questão, diz Borges, não é imitar ou não; a questão é ser inimitável. O Impressionismo não conseguiu ser inimitável. O comentário que o Surrealismo, como o de Dali, faz do Realismo já implica uma crítica mais incisiva ao modo de ver do homem moderno. O Surrealismo lança mão do mesmo código de representação usado pelo Realismo. É a mesma malha de figuração que está em jogo, tanto num caso como no outro. Este programa já está inscrito em seu próprio nome: é um sobrerrealismo, um realismo acrescentado a outro realismo. É desse acréscimo, da modalidade desse acréscimo, que deriva o estranhamento surreal capaz de pôr o Realismo em xeque. A figura surreal da mulher está construída sobre o mesmo princípio da figura realista-fotográfica da mulher. Alguma coisa de inesperado, no entanto, vem somar-se a ela: gavetas que se abrem no ventre ou nos seios. O relógio de uma outra tela surreal é reconhecível através do mesmo código pelo qual se reconhece um relógio numa tela realista; aqui, porém, ele escorre, maleável, por uma pedra. O que caberia indagar é se a figura surreal consegue efetuar a passagem do visível para o invisível, como se propõe fazer a utopia da arte. O Surrealismo parece, mais, passar de um visível para outro visível que surge fantasiado. Como se fosse a passagem de uma Sombra para outra Sombra. A travessia do real para a fantasia não significa necessariamente um passo na direção do invisível. De todo modo, o Surrealismo sequer se terá proposto isso como meta, apesar de todos seus discursos sobre as relações entre arte e inconsciente, etc.: seu discurso não se terá rebatido sobre o eixo do gestual, da ação concreta, e o Surrealismo envolveu-se definitivamente em sua própria ideologia fragmentada. O que o Surrealismo mostra não é por certo aquilo que o homem moderno vê, mas será o que o homem moderno fantasia ver. A pintura abstrata tentou, inversamente, mostrar o invisível; e o Cubismo, aquilo que não era, mas que podia ser visto. Ambos se colocaram num domínio oposto ao da fotografia, e o homem moderno *não viu*. A crítica à razão ilusionista que fizeram foi uma crítica invisível.

O olhar que Regina Silveira vem sustentando sobre o mundo, as coisas, sobre o homem moderno, sobre o próprio olhar do homem moderno, não é o olhar do homem moderno. É um olhar que faz a crítica do olhar, do olhado e de quem olha, como em *In Absentia* (Bienal de São Paulo, 1983: as sombras de duas obras de Marcel Duchamp, *Porta-Garrafas* e *Roda de Bicicleta*, pintadas no chão a partir de dois pedestais vazios), nas *Inflexões* (recortes pintados figurando objetos, pregados à parede, expostos na *Nova Dimensão do Objeto*, Museu de Arte Moderna — São Paulo, 1986, ou na mostra "A Virada do Século" da Pinacoteca — São Paulo, 1986 e na Exposição Couriers, Nova York, 1986) e nos mais antigos *Enigmas* (fotos de objetos sobre os quais se vê a sombra de outro objeto amoldada, em distorção, às formas do objeto-receptáculo).



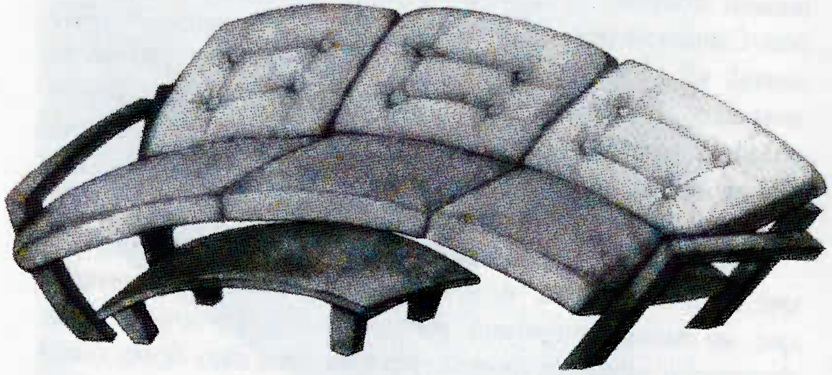
Regina Silveira, *In Absentia (M.D.)*, parcial; instalação, 1983, 200 m².



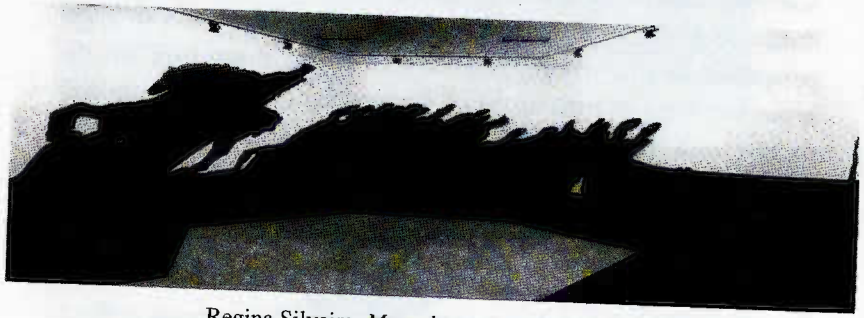
Regina Silveira, *In Absentia (M.D.)*, parcial.

Seu olhar se inscreve na mesma linha de revisão do "olhar do homem moderno", firmada, em graus diversos, pelo Surrealismo, pelo Cubismo e pelo Abstracionismo. Mas, ao contrário do olhar surreal, seu olhar não opera com a fantasia e com o choque do inesperado. E diversamente do Abstracionismo e do Cubismo, o resíduo de seu olhar é, ele mesmo, visível. Aponta para o não visível, mas permite ver-se fazendo isso: o que lhe interessa é figurar o não visível e não se tornar, ele mesmo, não visível.

Nas *Inflexões*, o procedimento é o do "achatamento projetivo" que, como diz a artista, "desmancha o ponto de vista" — operação que, ao mesmo tempo em que desinforma o ponto de vista, desmancha, elimina a mancha que impedia o olho de ver o real não codificado pelo realismo do homem moderno. Desmanche reforçado por uma figuração que não aparece nem na tela tradicional, como no Cubismo, nem enquanto objeto artístico, como faz a escultura com seu volume "real", ocupando um "real" lugar no espaço "real". Sua figuração é um recorte e surge presa à parede sobre cujo fundo, modalidade de ruído branco, é gritante o contraste. Desmancha-se o código de figuração e o objeto sobre o qual esse código se voltava. Necessariamente, nesse exato instante é desmanchado também o espectador, que é esse *homem moderno* de que fala Bacon. Retirando do espectador a ilusão do plano — uma plana ilusão —, que é o ponto de fuga perspético, tira-se esse espectador do lugar. O objeto está fora de lugar, o código de figuração está fora de lugar, o suporte material da arte está fora de lugar, o espectador está fora de lugar. Se algum desses componentes permanecesse em seu lugar, o efeito final não se produziria — e o homem moderno continuaria a ver como homem moderno. O Surrealismo tem um procedimento próximo de algumas narrativas de ficção científica mais baratas (sem fazer qualquer comparação qualitativa entre uma coisa e outra do ponto de vista do alcance estético), que consiste em imaginar um mundo diverso, no entanto inteiramente povoado com símiles daquilo que o autor conhece neste mundo, e sem que haja sequer uma alteração do lugar de onde o espectador



Regina Silveira, *Inflexiones* (sofá com mesinha), recorte pintado, 1986.



Regina Silveira, *Monudentro*, instalação, 1987
(Exposição Trama do Gosto), 166m^2.

vê a obra: um homem é como um homem e está preso a uma tela igual à renascentista ou à cubista ou, o que produz o mesmo efeito, ao retângulo do papel fotográfico. O Expressionismo também altera a chave de representação e altera o objeto — mas deixa intocados o suporte artístico e o lugar do espectador. As *Inflexões* desmancham o código e o suporte; aqui, o desmanche do espectador é mais imediato. A visão do homem moderno é criticada, assim como são criticados os objetos olhados por esse olhar "não moderno" que os retira das bíblias do gosto burguês contemporâneo: as *Casa & Jardim* e seus análogos.

E a crítica desse olhar se amplia para outros setores: o da ciência, da razão matemática. Escrevendo em 1911, Thomas Mann dizia acreditar — e esperar — que as obras-primas do século XX fossem radicalmente diferentes daquilo que o século XIX tinha oferecido com Wagner: as novas obras-primas seriam lógicas, bem formadas e claras, algo ao mesmo tempo austero e leve, com tanto "propósito" quanto a obra de Wagner, porém mais contidas, refinadas e, mesmo, "mais saudáveis" em sua espiritualidade; obras que teriam sua grandeza não na monumentalidade barroca nem no arrebatamento da emoção; obras, como diz, de um "novo classicismo" que estava a caminho. Felizmente, o novo classicismo por ele previsto e esperado realizou-se apenas... na arquitetura modernista: lógica, bem formada e clara, austera e ao mesmo tempo leve, é verdade que sem tanto "propósito" assim ou sem nenhum "propósito", mas seguramente contida, refinada e "saudável" com grandeza, mas sem a monumentalidade barroca e sem emoção: em tudo e por tudo, sem dúvida, um neoclassicismo. Felizmente, também o Pós-Moderno está aí. O *achatamento projetivo* que gera as *Inflexões* é rigoroso — coisa que o artista moderno raramente conhece. São horas e horas de trabalho matemático sobre papel quadriculado para que a projeção distorcida possa se estabelecer. Mas essa projeção é racionalmente matemática até certo ponto, a partir do qual é destruída, deformada: é uma falsa geometria que está em jogo. A precisão da razão matemática, presente em mais de um subestilo da Modernidade, é uma farsa. Inflexiona-se uma caricatura do objeto e, simultaneamente, uma caricatura da ciência.

A ironia se volta também contra a arte, contra esta mesma arte da Modernidade. E voltando-se contra ela, vira-se não menos para o espectador dessa arte. Uma ironia *em tensão*, por assim dizer, que ao mesmo tempo em que corrói quer uma religação entre os dois termos postos em xeque, *aquela* arte e *este* espectador. Diante de *In Absentia* o espectador vê sombras. Em projeção torcida. Mas, sombras de algo que não está ali. Sombras enormes, gigantescas, que cobrem um mundo (ocupavam, na Bienal, uma área de 200 m^2). E sombras de algo que não se vê. Sombras de uma outra utopia desta arte moderna, a utopia de Duchamp, uma de cujas peças mais "conhecidas" *não* se vê ali: vê-se a sombra que ela espalhou sobre a arte do século e sombra sob a qual vive, na penumbra, o homem moderno que poderia ser, ou ter sido, o homem dessa utopia. Utopia invisível. Como, em chave algo diversa, mas bem próxima, o *Monudentro*, macroinflexão erguida no mesmo espaço da Bienal, dentro de um recinto octogonal de 16 m de diâmetro. Também em achatamento projetivo distorcido. O que o espectador poderia não ver ali era um simulacro do *Monumento às Bandeiras* de Brecheret que milhares de pessoas *não* veem por dia num cruzamento densamente trafegado, funcionando também como ponto de razoável força simbólica, entre o prédio da Assembleia Legislativa de São Paulo e o Parque do Ibirapuera preparado para as comemorações do IV Centenário de São Paulo em 1954. *Não* veem o *Monumento às Bandeiras*, visível apenas em fotos e filmes quando a luminosidade do dia está adequada para uma boa tomada... A macroinflexão leva aquela "obra de arte" para o espaço onde as obras de arte são normalmente vistas, onde já se estabeleceu o costume de que as obras de arte devem ser vistas (tirou-se um pouco a arte da parede do colecionador para levá-la à *grande galeria*, ao museu, e mostrá-la "a todos": não se mudou muito com isso a atitude das pessoas diante da obra, nem diante da arte). No espaço interior, a artista sugeriu um percurso preferencial

para a visão da obra. Talvez sabiamente, o espectador recusa a sugestão mas o faz colocando-se equivocadamente de modo a vê-la mais ou menos como se colocaria para *não ver* seu original. O monumento original, da praça, é desmanchado; o código, também e, na ponta do processo, o mesmo acontece com o espectador. No final desse desmanchamento é possível vislumbrar a materialidade de algo não visível.

Aqui, a artista não tem o olhar do *homem moderno*. Vincula-se a uma tradição cujo traço não menos importante é a busca da perfeição na forma, plano posto de lado por muitos artistas da Modernidade. Mas é através de elementos dessa ordem que se estabelece o contato com essa mesma Modernidade, no rumo de uma utopia derivada tanto do Maneirismo (os temas da sombra, da deformação, do enigma, da ausência) quanto do Conceptualismo. E sob o signo da crítica. Crítica ao objeto da arte — e portanto crítica também à utopia da Bauhaus com seu sonho de uma arte banhando o cotidiano e que, sob o peso dos equívocos e da ideologia, transfigurou-se no pesadelo de uma arte mobiliadora do cotidiano e que não é arte, mas simples móvel como qualquer outro. Crítica à arte moderna ou, o que quase seria o mesmo, à relação estabelecida entre o "homem moderno" e essa arte moderna, relação que nunca conseguiu ser moderna. Crítica ao maneirista contemporâneo, pois o sonho das inflexões não é o próprio artista, mas o conjunto composto pela arte, pelo código e pelo espectador. Utopia da produção e da recepção pós-modernas.

Volumes

Brancusi afirmou que a escultura não é para os jovens. Observando a história da escultura a partir dessa nota, ele parece ter razão. Michelangelo, por exemplo, foi moderno exatamente em sua escultura — chegou à modernidade quando velho. Talvez por isso não haja escultura pós-moderna. Talvez por isso a escultura, obra dos não jovens, seja o que há de pós-moderno, e o resto é silêncio, é moderno.

Sons

Nos primeiros anos da década de 30, Igor Stravinsky escrevia algumas *Crônicas* que causaram tanto furor (no sentido específico da palavra: fúria, delírio violento, frenesi, violência) quanto sua música. A música talvez seja, de passagem, a mais furiosa, a mais violenta das artes, no sentido em que pode expressar com mais violência essa fúria, ou ligar-se com mais fúria à violência ou, ainda, provocar furiosamente essa violência. Seu texto dizia que a música era "incapaz de *exprimir* seja o que for: sentimento, atitude, estado psicológico, fenômeno da natureza". A *expressão* jamais foi propriedade imanente da música. "Se a música parece exprimir alguma coisa, é apenas ilusão e não realidade (...), um elemento adicional que por convenção tácita e inveterada emprestamos, impusemos a ela, como uma etiqueta, um protocolo, uma roupa enfim que por hábito ou inconsciência acabamos por confundir com sua essência".

Essa referência remete de imediato a casos como o de Vivaldi escrevendo ao príncipe que pagou pelas *Quatro estações* para explicar quais sons, acordes e passagens "exprimem" a chuva ou o vento ou o gelo ou o calor. É fácil entender a raiva que um programa como o de Stravinsky provoca num meio viciado na música romântica representativa, na música que fazia da representação sua razão de ser, na música acostumada a "expressar".

O comentário de Stravinsky molda-se bem no "espírito moderno" da época e encontra reverberações em várias outras linguagens, na arquitetura, nas artes plásticas e na literatura, naquele mesmo momento, um pouco antes ou um pouco depois. A arquitetura moderna funcionalista busca programaticamente recusar a expressividade, a representação. E a "objetividade" que Stravinsky defende para a música ressoa ainda não só nessa mesma arquitetura como em vários movimentos das artes plásticas (no construtivismo dos anos 17-21, por exemplo) "modernas" da época e da literatura do pós-guerra que lerá no *nouveau roman* um de seus pontos radicais (o *nouveau roman*, literatura do olhar objetivo).

Se Stravinsky é o emblema adequado dos tempos modernos da música, Schoenberg pode ser aquele que mais se aproxima de uma fronteira entre a modernidade e alguma outra coisa para a qual apontam os limites dessa modernidade — ele que não apenas se aproxima desse ponto como o atravessa várias vezes nos dois sentidos, no que assume uma atitude francamente... pós-moderna. Há uma certa concordância quanto ao fato de que a melhor "divulgação popular" sobre os conceitos de Schoenberg está na obra de ficção de Thomas Mann, em particular em *A montanha mágica* (publicado em 1924) e no *Doutor Fausto* (escrito entre 1943 e 47, quando já morava na Califórnia). É leitura interessante; tecendo a ficção com elementos da realidade (atividade bem "moderna"), ambos romances dão um quadro vivo para a compreensão de um momento nuclear dessa aventura sonora.

A ideia é que Schoenberg, com seus três "períodos" — pós-tonal, atonal e dodecafônico, este entre 1923 e 33 aproximadamente, representa para a música um momento tão significativo quanto o da cristalização do barroco e do romantismo (Monteverdi e Beethoven). Parece que nenhum compositor do século XIX tem sentido para nossos ouvidos, ou para os ouvidos da modernidade, se não tiver sido sensível à proposta de Beethoven. Do mesmo modo, o ouvido dos novos tempos modernos e pós-modernos só teria seu sentido estruturado se a proposta musical que chegar até ele revelar sua passagem por Schoenberg — e nunca um sentido musical, aparentemente, resistiu tanto à incorporação pelo ouvido quanto este, ainda hoje; resistiu e resiste, muito mais do que os sentidos do olho e do corpo resistiram à arquitetura moderna, por exemplo.

Da prática de Schoenberg interessa destacar, aqui, estes pontos:

1) A recusa de valores e da possibilidade representativa para os sons, numa abordagem "estruturalista" da música. O sistema tonal é considerado esgotado e trocado pela atonalidade; a harmonia (que implica uma hierarquia de sons nas escalas) está em xeque; a melodia se esfuma gradativamente ao longo do século XIX e o ritmo deixa de ser elemento decorativo para assumir sua materialidade plena. A opção pela dissonância será para Schoenberg a consequência desse quadro, junto com algo talvez mais vital: a ideia de que a "significação" possível deriva de um jogo entre os sons, baseado mais na relação entre eles do que no "significado" de cada um. A única coisa que interessa, aquilo que com exclusividade valida o discurso é sua *coerência interna*; aqui, a nova arte faz eco à visão que a nova ciência tem de si mesma, uma ciência que pôs de lado definitivamente toda ideia de uma verdade a ela exterior, à qual deveria se amarrar, em favor do conceito de que seu valor é ditado apenas pela coerência interna de seu sistema de proposições; o valor da nova ciência não está mais numa hipotética pertinência prévia com seu *objeto*, mas na pertinência concreta dela consigo mesma, na coerência entre suas proposições e os elementos que livremente escolheu para sustentá-las. A proposta musical daí derivada tem uma formulação teórica simples: a base são os doze sons, nenhum dos quais pode reaparecer no jogo antes que os demais onze tenham sido enunciados, de tal modo que cada conjunto de doze sons marque um limite ou divisão na peça.

2) A exigência de uma nova escuta, de um novo modo de ouvir, de um novo processo de formação do sentido no ouvido. Schoenberg está à procura de um novo ouvinte tanto quanto Artaud, no mesmo instante (meados dos anos 30), teoriza sobre o novo espectador do novo teatro situado além da modernidade — com a diferença, cruel, de que o novo teatro de Artaud, um teatro sem a divisão palco-plateia, precisa de um dinheiro que Artaud nunca terá, enquanto Schoenberg, para sua nova música,

a rigor precisa apenas do papel para a partitura e alguns poucos instrumentos. Seria possível levantar a hipótese de que a proposta de Artaud era mais revolucionária dentro do sistema do teatro do que a de Schoenberg em relação ao sistema da música, razão pela qual a de Artaud não se concretizou (a história da música anterior, com a mutação e gradativo esboroamento da tonalidade, da harmonia, da melodia talvez apontasse nessa direção). Outra alternativa para explicar a diferença de resultados poderia ser que embora ambos tivessem passado por um aprendizado não sistemático em seus respectivos campos (nenhum teve uma formação teórica formal), as bases teóricas de Schoenberg eram mais sólidas, de modo que Schoenberg alcançou o máximo de consciência musical possível do *momento* musical, enquanto Artaud teria ficado apenas no máximo de consciência teatral possível para ele mesmo enquanto *indivíduo*. Mas a isto tudo se poderia objetar que, "na prática", nenhum dos dois conseguiu consolidar a existência desse "novo ouvinte" e desse "novo espectador-não espectador", os quais apenas nos últimos anos teriam começado, timidamente, a se difundir.

De fato, essa "nova escuta" foi um problema que poucos se decidiram a enfrentar. O que estava em jogo, como diz uma personagem de Thomas Mann, era a percepção de uma "nova ordem mais rigorosa", uma ordem que se dá a ouvir em si muito mais do que os elementos exteriores que a representam, como na música anterior, uma ordem que é algo assim como uma réplica da ordem do sistema estelar... o que pareceu enorme demais para o ouvido terrestre, tão enorme quanto as palavras de *Finnegans* para os olhos e a mente do leitor moderno.

3) Aquilo que é chamado de "ambiguidade" de Schoenberg e que talvez fosse mais bem denominado de sua "tensão" e, até, de sua "tensão pós-moderna". Sendo um compositor "do momento", Schoenberg no entanto enxergava seu trabalho como a consequência lógica e previsível (no sentido em que a teoria que se aplica a um conjunto, por exemplo, o da música — tem condições de dizer quais eventos podem acontecer com o desdobramento

de sua aplicação) do percurso histórico da música ocidental. Sob esse aspecto, não se via rompendo com nada mas, apenas, levando certas tendências a seu ponto radical: estaria, portanto, "apenas" em plena modernidade e sua ligação com o passado era tão forte quanto sua visão para o futuro. (Observa-se, por exemplo, que suas partituras encaixam-se nos moldes da anotação tradicional.) E mesmo sendo um compositor "estruturalista" cujo objetivo primeiro era lidar com a *materialidade* do som, despida de representatividade e valores, não teria deixado de encarar a música a partir de uma perspectiva metafísica, transcendentalista. Essa tensão pode explicar seu "retorno à tonalidade" ao final da vida.

A música das duas décadas seguintes, 60 e 70, vê-se designada pelo rótulo da "revolução permanente". Por esse rótulo deve-se entender o recurso a variados veículos (os eletrônicos, eletroacústicos), linguagens e processos, que vão da previsão de todos os componentes da obra (serialismo) à mais absoluta improvisação *ad hoc*, da música do silêncio de Cage à música de sons minimamente variados uns em relação aos outros. Esta música apresenta-se com as mesmas marcas do inclusivismo visível no pós-modernismo arquitetural: depois de Schoenberg, tudo vale, tudo é relativo, tudo é harmonizável. E tudo é parodiável: não tendo de assinar nenhum contrato funcionalista — como a arquitetura que, mesmo sendo pós-moderna, tem de *abrigar*, tem de ser *meio* para alguma função —, a música "deste momento" vive de uma tensão entre o "tudo vale" e o "nada presta". Tudo vale: hoje se faz tanto música de "vanguarda extrema" quanto música "política", panfletária, à Brecht-Eisler. Dois jovens músicos alemães, com mais de uma passagem pelo Brasil, Heiner Goebbels e Alfred Harth, demonstram isso. Um de seus programas recentes compunha-se de dois tempos: no primeiro, improvisações sobre temas de Eisler e Brecht, gerando um som misto de música pós-schoenbergniana + jazz expressionista. No segundo tempo, sob o rótulo de "música teatralizada", vinha uma *Peking-Oper* que, misturando ruídos gravados, sons produzidos num balde de água, chicotadas sobre pratos de bateria com uma mangueira, piano, saxes, clarinetas, trompetes, trombone e gestos ridicularizadores das posições heroicas assumidas pelos intérpretes da Ópera de Pequim, fazem uma paródia devastadora daquela mesma música política da primeira parte, quer pelo recurso à derrisão explícita (sons degringolados, gestos cômicos), quer quando Harth, no sax, acompanha "em cima" os sons que saem da gravação de uma autêntica apresentação da Ópera de Pequim e que está sendo rodada o tempo todo como pano de fundo ou contraponto; Harth, seguindo-os, cobre totalmente os sons de algum instrumento chinês ao mesmo tempo em que os repete para contraditoriamente afirmar: a)uma identidade entre a música "de antes" e a música "de hoje", como a feita pela dupla; e b) a supremacia da música de agora sobre a de antes. O público aplaude, veemente, identificando como de "atual vanguarda" uma música que não o é tanto, e a dupla volta para atender a um bis. A peça que escolhem é uma confirmação do sentido da *Peking-Oper*. Executam (é a palavra) uma peça de Rameau, contemporâneo de Bach, do qual se diz que contribuiu para a fixação da "ciência da harmonia" com seu *Tratado da harmonia* (1722) e que em suas obras exaltava o sentido do drama e da emoção. A execução da dupla, porém, é paródica, no som e nos gestos corporais: identificam-se os temas originais, agora deformados e transformados numa espécie de música de embriagados ou de jazzistas "de vanguarda" principiantes, e tudo é temperado com um gestual irreverente.

Há ressonâncias ideológicas entre o trabalho dessa dupla e as propostas de Arrigo Barnabé quando este aplica, em parte a sério e em parte criticamente, a vanguarda dos anos 30 à música popular da indústria cultural, à música mediática, no duplo propósito pós-moderno de superar aquela vanguarda clássica e ao mesmo tempo afirmá-la enquanto saída para uma música de agora que, parece, tem de ser popular ou não ser. A nova escuta de Schoenberg começa a tatear audiências mais amplas embora para isso tenha sido obrigada a pagar o preço de uma revisitação travestida de divulgação. De todo modo, como se diz que um dos propósitos do pós-moderno é restabelecer o contato com o público posto em curto-circuito pelo moderno...

Quanto às outras formas de música popular, ou àquelas que são realmente populares quando comparadas com a de Arrigo, parecem — em virtude da coação sobre elas exercida pela indústria cultural — jamais terem saído da modernidade ou, talvez, nunca nela penetrado. Carpentier, romancista e crítico de música, aponta para o jazz como modalidade de um "novo concerto barroco". Como as formas do rock estão ligadas a essa matriz jazzística, o que se teria agora, pelo lado dessa vertente da música popular, seria um enorme mundo barroco no limiar da modernidade, e isto sem que se trate de um *retorno* ao moderno, mas, apenas, de uma *continuação* do antigo. O pós-moderno popular, como na versão Arrigo, ainda não é popular, quer dizer, ainda está por nascer.

Vanguarda e pós-modernidade

A noção de vanguarda na pós-modernidade é outra questão conflituosa. Como o pós-moderno não se coloca mais sob o signo do novo, o conceito de vanguarda (assim como a dança das etiquetas e dos rótulos) deixaria de fazer sentido. Uma certa ambiguidade envolve o tema, no entanto. Semelhante àquela em que já se enredara o conceitualismo: não há mais a ascendência da matéria, a "obra" de arte pode ser uma simples ideia, qualquer ideia pode ser uma "obra" de arte, portanto não há mais muita distinção entre arte e vida, e então todo mundo pode ser artista; no entanto, quando um indivíduo determinado teoriza sobre o conceitualismo, diz que faz arte conceitual e produz uma documentação sobre si mesmo que será mostrada numa exposição, ele está se afirmando como mais igual do que os outros iguais, está se afirmando como um artista — e volta-se ao marco zero. O mesmo acontece com a vanguarda na pós-modernidade: teoricamente, ninguém se preocupa mais com a vanguarda, mas não se interrompe nunca o fluxo de indicações que aponta para a própria pós-modernidade como sendo a vanguarda destes tempos.

De todo modo, a de hoje é uma situação diferente. Da XVI Bienal de São Paulo se disse que era uma bienal "bem comportada" por não ter aberto espaço para as vanguardas. Por onde andavam, porém, as vanguardas que poderiam ter ocupado aquele espaço? Havia, mesmo, ao redor daquele momento, uma tendência de recuperação das *não vanguardas* históricas. A Bienal de Veneza de 1982 abria uma seção, na parte internacional, dedicada à geração de artistas que trabalhou *ao lado* da vanguarda que fez a história deste século, uma seção dedicada assim aos artistas hoje entre os cinquenta e sessenta anos de idade e que ficaram à sombra do grande barulho feito ao redor das vanguardas "tradicionais". Essa atitude da *Biennale* poderia ser considerada tipicamente "pós-moderna". É mais do que isso. É um outro conceito de história que começa a entrar em cena. Em seu conceito tradicional, a história era entendida como o registro da diferença, da ruptura, da irrupção. O objeto da história era aquilo que interrompia o fluxo comum e linear dos acontecimentos iguais; sua substância era, em outras palavras, o extraordinário. Havia uma história do diferente, não havia por que propor uma história do idêntico. (A primazia dada ao diferente é um conceito com enorme ressonância mercadológica no jornalismo contemporâneo, que se apresenta como um "jornalismo do deslize"; o que há por trás disso é não apenas uma visão elitista e autoritária da história, como também, no caso do jornalismo, a rendição à ideia de que a venda continuada é fator da novidade.) Esse era o quadro que aquela *Biennale* começava a inverter — e o que pareciam imensos desertos da significação estética surgiram com uma densidade populacional e qualitativa insuspeitada. Isto não significa que a vanguarda é eliminada, significa pelo menos que passa a ter "companheiros de viagem".

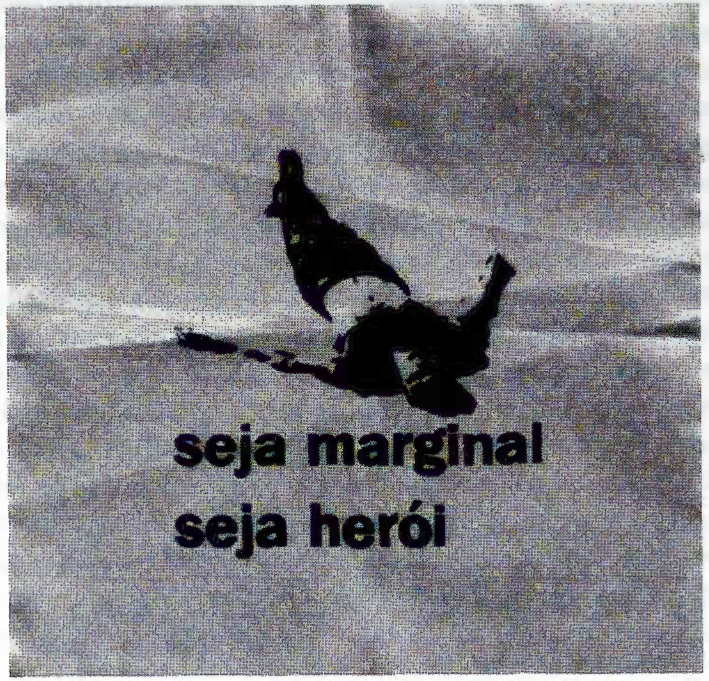
Há também a considerar as relações entre vanguarda e heroísmo. A vanguarda tem sentido enquanto há espaço para o herói, o herói político, militar, o herói da criação — aquele *indivíduo* que se destaca. A questão é que se restringe cada vez mais o espaço do herói. Na literatura, o romance vem se dedicando, há muito, a assestar o foco sobre a planície entre dois picos acima mencionada quando se falou na história. Não é mais o ser excepcional que ocupa o escritor. Baudelaire apontava para o homem comum como o herói da modernidade. As personagens "existencialistas" de *Os caminhos da liberdade*, de Sartre, são quase antípodas da figura heroica — mesmo quando buscam a morte heroica. E *O homem sem qualidades*, de Musil (iniciado no começo da década de 20), pertence a um mundo que se transformava numa espécie de viveiro onde o que acontece, acontece independentemente das pessoas, apesar delas. Pior do que contra elas: *por cima delas*. Um mundo onde as coisas acontecem sem que nada aconteça às pessoas.

A tendência para o aniquilamento do herói não é, ali não foi, constante, é preciso reconhecer. Num debate gravado por uma rádio de São Paulo em 1981 (praticamente vinte anos depois, portanto — como no caso dos Três Mosqueteiros...), Gianfrancesco Guarnieri, autor de *Eles não usam black-tie*, reconhecia o caráter de inovação dramatúrgica do Teatro de Arena na década de 60. Mas, negava que tivesse havido ali uma proposta de vanguarda, ao nível de solução cênica (vanguarda no entanto óbvia, para os padrões da época). E reconhecia, por outro lado, embora admitindo que seu grupo havia sublinhado o lema de Brecht "Infeliz do país que precisa de heróis", que o Arena daquele período difundiu e construiu heróis (o próprio grupo foi um grupo heroico, de fato) porque, em suas palavras, o "pessoal" — isto é, os espectadores e em particular o público de estudantes que frequentava o Arena — "precisava de orientação, precisava de liderança", e a arte podia assumir essa função de guia. O herói lhe parecia não apenas possível como necessário.

É um bom exemplo das ambiguidades e contradições que envolvem os criadores politicamente engajados: repudiam, pelo menos para o público externo, a vanguarda estética e reivindicam a vanguarda política. O quiproquó deixa de ser apenas curioso para transformar-se em tragédia, quando se pensa na aventura política em que muitos se lançaram entre os anos 64 e 74, no Brasil.

O fato é que de lá para cá, pelo menos no Brasil, o herói sumiu. Parece até que o tema de Brecht está por se realizar. A eleição indireta de Tancredo Neves, quase assinalando o término, não mais do que relativo, da ditadura de vinte anos, está muito longe de ser um movimento heroico. Tancredo Neves nada tem de herói, nem qualquer outro dos figurantes políticos do momento. Se cabe falar em herói, o rótulo vai para as massas que se mobilizaram — e quando todos são heróis, ninguém é herói.

Houve e continua havendo, ao longo da modernidade e da pós-modernidade, tentativas bizarras de construção de um novo conceito de herói. Para os tempos pré-modernos dos romances de cavalaria (de que os *westerns* de Hollywood não são mais que a continuação, junto com todas as "guerras nas estrelas"), o herói era o defensor do bem. Nos tempos modernos de Baudelaire parece não estarem mais na alçada da personagem o bem e o mal, agora monopólio do Estado — e isso praticamente coloca o indivíduo de algum modo além do bem e do mal. Nos tempos modernos tardios, o herói é o resistente político contra o Estado: o Che Guevara é o último deles. Em seguida, sobrevem o bizarro: Hélio Oiticica — colocado, no Brasil, na fronteira entre modernidade e pós-modernidade — em 1966 constrói seu "bólide" *Cara de Cavalo*. Trata-se de uma caixa, sem tampa, coberta ("pudicamente", na descrição de Mário Pedrosa) por uma espécie de gaze negra e cujas paredes internas ostentavam fotos de um marginal carioca, Cara de Cavalo, morto pela polícia. Uma caixa-poema, na expressão de Oiticica, que falava do "silêncio



Hélio Oiticica, bandeira-poema, 1968.

heroico" do marginal. Mais tarde (1968), a caixa virava uma bandeira-poema onde se vê o corpo do marginal deitado no chão quase na posição de Cristo crucificado e a inscrição "Seja marginal, seja herói". As bandeiras foram bem vendidas, parece, na exposição-homenagem sobre ele realizada em São Paulo no começo de 1986. Para um povo sem heróis comuns e sem heróis políticos, o marginal parece ser um herói possível. Nesse mesmo 1986 a cena quase se repete com o traficante Escadinha, cuja prisão sangrenta arregimenta multidões do "povo simples" e de intelectuais numa dança gestual por cima da qual o cheiro do "heroísmo" quase pode ser sentido.

Oiticica subiu o morro, no Rio. Entrou para a favela e manteve relações com Cara de Cavalo que o levaram a considerá-lo um amigo (são míticas, ou arquetípicas, de resto, as relações de atração entre o intelectual e o bandido). Sua caixa-poema assume assim os ares de uma declaração emocional. Oiticica dizia reconhecer que Cara de Cavalo era inteiramente responsável por seus atos — o que não impedia Oiticica de vê-lo como "vítima da sociedade", endossando com isto um discurso da modernidade à qual, aliás, dizia, o Brasil estaria condenado. (Nunca se saberá se com isso Oiticica queria dizer que o Brasil será moderno, um dia, façam o que fizerem para impedi-lo; ou se o Brasil nunca conseguirá sair da modernidade...) Vítima, herói. Marginalidade, vitimismo, heroísmo.[1] Oiticica via-se a si mesmo como um marginal. O artista enquanto marginal: haverá romantismo, quer dizer, modernismo, maior do que esse? Pedrosa dizia que contra a caixa-poema de Oiticica não adiantavam "admoestações morais" e que se quiséssemos antecedentes para entender o gesto de Oiticica talvez pudéssemos tê-los no fato de que o artista foi neto de anarquista. Era o "inconformismo estético" (de vanguarda, no caso de Hélio Oiticica) imbricando-se no "inconformismo social" (de retaguarda, no caso de Hélio Oiticica). Pedrosa gosta de colocar ambas coisas em termos de *pecado* (pecado luciferiano, para o estético, e pecado individual, para o social), de acordo com a linguagem bem a gosto da Baixa Modernidade (assim como se fala numa Baixa Idade Média). Oscilando na verdade entre o anarquismo e a anarquia, esse era o quadro das relações entre vanguarda e heroísmo num momento quase-pós-moderno no Brasil. (E valeria um estudo que indagasse por que eram as bandeiras "Seja marginal, seja herói" os elementos visuais mais ostensivos na exposição-homenagem de 1986 e por que tanto atraíam os jovens, especialmente.)[2] Jean Genet, morto neste mesmo 86, ladrão e pederasta, como ele insistia em dizer (e não ladrão e *homossexual*, como diz a imprensa pós-moderna), reuniu em si uma (certa) vanguarda e a (razoável) marginalidade, dando o passo decisivo que fascinava Oiticica, mas que ele nunca deu, da arte para a vida, e dando o passo que Cara de Cavalo não podia dar, da vida para a arte. Isto não será sinal de pós-modernidade. Mas é indício de uma certa visão que ainda hoje se tem sobre a vanguarda e o herói, ambos difíceis e improváveis, por razões programáticas (a pós-modernidade afirma recusar a vanguarda, porque recusa o novo) e ideológicas (com a tendência, real ou forçada, real e forçada, para a diluição das fronteiras entre esquerda e direita — embora quem more num Terceiro Mundo possa perceber muito bem as diferenças entre uma coisa e outra).

---

[1] Cf. o cap. "Modos culturais pós-modernos".

[2] A Bienal Brasil realizada em maio de 1994 colocou a seção dedicada à contemporaneidade sob o signo de Hélio Oiticica e Ligia Clark. Cada seção era marcada por um totem (ou poste ostentando uma informação histórica e teórica) e o totem da contemporaneidade mostrava exatamente uma reprodução reduzida da *Bandeira-poema* de 1968 "Seja marginal, seja herói". Foi este o ícone que marcou toda a seção da contemporaneidade brasileira como vista pelos curadores da Bienal Brasil deste ano. Como se vê, trata-se de um símbolo que permanece. Outras referências ao significado da bandeira proposta por Oiticica são feitas no capílulo "Cultura do desmanche".

A morte moderna do autor

A possibilidade de que o *autor* afinal exista, de que ele não tenha morrido nos anos 60 como se pregou, volta a ser discutida nos meios críticos e ensaísticos. (Entre os artistas, escritores, cineastas etc., essa hipótese nunca chegou a ser sequer considerada, por motivos compreensíveis...) De modo particular, nestes primeiros anos da década de 90 os novos estudos sobre o cinema, domínio em que a inexistência de um autor foi tomada mais a sério, reveem posições que negavam a possibilidade de a autoria de uma obra pode ser atribuída com segurança a este ou aquele indivíduo em particular. Depois de um período de ostracismo, o autor volta à cena, embora de modo um tanto envergonhado.

Mas, antes de discutir *se* o autor de fato voltou e *como* voltou, talvez fosse interessante indagar *por quê*, afinal, a tese do fim do autor pôde ser formulada num determinado momento, reexaminar as condições em que foi gerada a tese de Foucault — uma vez que é ele quem se cita como o autor do fim da ideia do autor, embora outros tenham na mesma época sustentado a hipótese do fim do sujeito em geral —, situando-a numa perspectiva histórica e determinando o lugar que ela ainda pode ocupar na reflexão contemporânea. Esta seria uma providência tão mais oportuna quanto acaba de aparecer na França, neste ano de 1994, o primeiro volume de uma ampla coletânea de textos de Foucault que permaneceram inéditos ou tiveram no passado uma publicação um tanto marginal. E providência duplamente oportuna porque esse primeiro volume de *Dits et écrits* (1954-1988), pela Gallimard, traz exatamente o texto de "Qu'est-ce qu'un auteur?", a conferência pronunciada por Foucault em 1959, há 35 anos portanto, durante muito tempo acessível apenas através de periódicos de pequena circulação e que contém a tese do fim do autor — republicação esta que pode fazer crescer o risco de ver ressuscitada, na qualidade de produto fresco, a ideia do fim da autoria. Esse é um dos efeitos perversos da palavra impressa: ela nunca envelhece, ou envelhece bem menos do que a imagem no cinema, e apesar de sua perenidade forçada constituir-se às vezes em causa de vergonha ou incômodo para seu autor, seu frescor imaginado está sempre pronto a acionar, em leitores que tomam o presente como o único extrato da duração, esquemas conceituais, históricos e existenciais completamente datados ou deslocados.

Naquela conferência, Foucault discutia os fatores históricos que fizeram emergir o nome próprio como categoria de atribuição da responsabilidade por um texto (ou autoria, por ele chamada de "função-autor"). Foucault recusava noções clássicas utilizadas pela história das ideias que assumiam a tese da autoria e que incluiam, entre outras, o postulado da unidade da obra e da originalidade criadora. A procura da unidade de uma obra, de sua coerência interna, seria uma violência imposta do exterior ao texto (literário, cinematográfico etc.) — em outras palavras, uma camisa de força vestida sobre um texto, e sobre quem o gerou, com um intuito redutor e manipulador ou magnificante e prestidigitador. São conhecidas as recusas dos autores às tentativas de classificação de suas obras neste ou naquele movimento, tanto quanto a fragilidade de certas categorizações e o uso que delas se faz como uma muleta na ausência de uma hermenêutica verdadeiramente seminal. Foucault retomou essa lamentação dos criadores e dela fez, com razão em mais de um sentido, uma arma de sua guerrilha contra o que considerava o *establishment* cultural. Reivindicando a liberdade de *mudar de voz* quando bem entendesse, não permitindo que lhe fosse cobrada qualquer *coerência interna* necessária à caracterização de um autor ("Preciso destacar que não endosso sem restrições o que disse em meus livros", repetiria Foucault mais de uma vez, criando uma frase que seria tomada, talvez não ingenuamente, como um escândalo intelectual no Brasil de 1994 ao aparecer sob forma análoga na boca de um candidato às recentes eleições), Foucault afirmava:

1) que um autor não era igual a si mesmo; 2) que na verdade não existia um autor mas apenas uma "função-autor" que, para efeitos localizados, se responsabilizava pela geração de um texto; 3) e que nem mesmo essa função-autor seria indispensável ou, em todo caso, que não seria indispensável que essa função permanecesse constante em sua forma; seria possível imaginar, escreveu, culturas em que os discursos circulariam sem que a função-autor se cristalizasse, isto é, culturas em que os discursos circulariam no "anonimato do murmúrio".

Esta tese de Foucault não veio do nada, abruptamente. A semelhança que ostenta com as proposições estruturalistas em vigor no momento são fortes demais para serem descartadas rapidamente, apesar da negação oposta por Foucault, mais de uma vez, à tese de que teria dívidas junto ao estruturalismo. No entanto, essa vinculação é tudo menos invisível. Também o estruturalismo afastou o homem do palco, substituindo-o por mecanismos impessoais com atuação independente da ação e dos desejos do sujeito e que tomaram o nome, neste corpo conceitual, não de *funções*, como preferiu Foucault, mas de *estruturas* (embora Roman Jakobson tenha desde logo falado da *função* poética de um texto ou de sua *função* fática etc...). O indício mais à superfície dessa tendência está na *Leçon* de Roland Barthes, que marcou seu ingresso no Collège de France e na qual consta a famosa observação sobre *o homem que não fala a língua mas é por ela falado*. Essa era, em resumo, a tese do estruturalismo: não há mais um sujeito porém apenas uma estrutura que se recria independentemente do sujeito individual e que dele se serve, seja qual for, para validar-se e ao sistema a que pertence. Nunca será demais lembrar que o estruturalismo tomou como objeto privilegiado de estudo e como plataforma de lançamento de seus foguetes teóricos as chamadas "sociedades sem história", as comunidades primitivas ou indígenas. Não faltaram descobertas que carregavam água para o moinho de Foucault ao afirmarem, por exemplo, a inexistência nessas comunidades da figura do artista, se entendido à maneira ocidental (i.e., europeia) como

um indivíduo destacado dos demais por seus méritos singulares e sua marca específica. Não haveria autores nessas sociedades, propunham muitas formulações estruturalistas, porque a arte (que nessas sociedades não seria vista como arte) não estava baseada na ideia da originalidade criadora e na diferença. Eram conclusões consideravelmente apressadas ou enviesadas, necessárias à manutenção do sistema teórico estruturalista mas que não se sustentavam quando encaradas a partir do solo real que diziam estudar. É sabido que, por mais invisíveis que pareçam aos olhos do europeu esses traços de distinção, os membros de uma comunidade dita primitiva ou sem história sabem não apenas reconhecer o autor notável de um pote ou de uma cesta trançada e pintada como dão especial valor a obras que de algum modo se diferenciam das demais. Certos casos são ilustrações gritantes desse fenômeno. Os membros de algumas tribos pintam o corpo ou parte dele (*body art*, sem dúvida) com desenhos feitos pelo próprio indivíduo e que fortemente se distinguem uns dos outros, ancorados que estão na ideia da diferença e da criatividade. A declaração da inexistência do autor nas sociedades ditas sem história, genericamente consideradas, foi, não raro, fruto da observação perfunctória de determinados jogos sociais nelas presentes ou da dificuldade em lidar com situações aparentemente paradoxais. Paradoxais porque, por exemplo, em algumas sociedades sem história, assim como na cultura chinesa arcaica e na cultura europeia renascentista de Michelangelo, alguém se tornava um autor quando era capaz de pintar ou desenhar ou gravar ou esculpir *exatamente* como um dos mestres consagrados. Apenas quando sua obra se tornava indistinguível da obra de um autor reconhecido é que o novo autor podia enfim assiná-la com seu nome. Até então, o aspirante a autor não passava de um murmúrio artístico ou artesanal. Apenas quando se tornava *igual aos outros* — pelo menos àqueles que formavam o panteão —o pretendente conquistava sua *identidade* específica. Apenas nesse instante sua autoria era reconhecida. No entanto, e aqui o paradoxo, se o novo autor quisesse continuar a ser um autor a ponto de transformar-se em modelo a ser imitado por novos pretendentes, a partir daquele mesmo instante deveria ser capaz de fazer algo que os outros não tivessem feito, algo que o diferenciasse de seus iguais... Provavelmente era esse contexto cultural que Jorge Luis Borges tinha em mente quando respondeu a uma pergunta sobre as influências sofridas por sua obra e os problemas subjetivos que isso eventualmente lhe acarretava. Sua resposta, soberba, é das que encerram a discussão: o problema não está em imitar ou não imitar alguém, disse Borges, a questão é ser inimitável...

Retornando ao ponto de partida, Foucault nadava sim nas águas do estruturalismo que privilegiava a estrutura em detrimento do sujeito. E não apenas a estrutura mas a estrutura vazia. A estrutura ausente, na fórmula de Umberto Eco. Para usar uma outra metáfora, Foucault seguia, sim, a corrente que partiu em busca de *máquinas solteiras* como a descrita em *Colônia penal*, conto de Kafka a respeito de uma máquina que, com agulhas e jatos de água, inscrevia na carne dos condenados a sentença proferida. A máquina é, neste caso, exemplo acabado de uma estrutura que opera por si mesma, eliminando a ação direta do homem e apresentando-se, na linguagem de Foucault, como autêntica função-carrasco. (O que não é muito citado quando eventualmente se recorda essa máquina é que o oficial justiciador, que não mais crê em sua missão, liberta um condenado e se suicida deitando-se na máquina que, "enlouquecida" ou "paranoica", se destrói na execução final.) Outra máquina solteira igualmente famosa foi o quebra-cabeças conceitual proposto por Duchamp com seu *Le Grand Verre - La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (*O grande vidro - A noiva despida por seus celibatários, mesmo*), imponente lâmina de vidro de 2,75 m de altura por 1,75 m de largura e que se encontra hoje fincada no centro de uma sala do Museu de Arte de Filadélfia. O que se vê pintadas na superfície transparente e não de todo ocupada pelas imagens são formas ambíguas de aparência mecânica e de funcionamento incompreensível, desvinculado de qualquer racionalidade ou finalidade evidente, ou mesmo de impossível funcionamento: um hieróglifo, como já foi chamado, de alguma cena (supostamente) capital e incompreensível. Uma máquina sem autor que apenas exerceria uma função-arte, para insistir na linguagem de Foucault. Duchamp, Marcel Duchamp, por falar nisso, é o grande antecessor de Foucault na tese da desnecessidade de um sujeito criador por trás de uma obra: seus *ready-made* são a materialização *avant la lettre* da função-autor e da função-arte. O indivíduo por trás de um *ready-made* nada mais faz do que coletar do mundo alguma coisa produzida por um sistema que é exterior a esse indivíduo e maior do que ele. O indivíduo não fala, não significa (não faz) o *ready-made*: o *ready-made* é que se serve do indivíduo para reproduzir-se, o *ready-made* é que fala, significa e faz o indivíduo. E atendendo ao critério posterior de Foucault, coleções ou conjuntos que eventualmente englobem uma série de *ready-mades* não apresentam qualquer coerência ou unidade. Mais: toda e qualquer criação que pode haver nesse processo, que se realiza antes da presença do indivíduo que o recolhe, se desenrola no "anonimato do murmúrio".

Propondo em 1969 a morte do autor, ou sua substituição pela função-autor, Foucault está assim banhado num certo *espírito do tempo* que se alimenta do estruturalismo dos anos 50 e 60, que remonta a Duchamp (o *Grande vidro* é de 1915-1923) e que tem uma dívida ainda mais antiga (e mais ampla) com o marxismo e sua visão de uma história tocada não por personalidades individuais mas por grupos, classes ou massas que são autênticas funções-autor. Quando Foucault, num movimento coerente com a conferência de 1969 sobre o autor, escreve dois anos depois um texto sobre Nietzsche ("Nietzsche, la genéalogie, l'histoire") para recusar a noção de origem — uma vez que essa noção ocultaria a descontinuidade radical dos eventos e acontecimentos e faria a História enredar-se nas quimeras de uma continuidade ininterrupta de causalidades —, as provocações de Duchamp que caminham no mesmo sentido já são velhas de *seis décadas* (o primeiro *ready-made* de Duchamp, o *Porta-garrafas*, foi inicialmente exibido em público no ano de 1914). Não há portanto originalidade na proposta de Foucault — aspecto de que ele se orgulharia, considerando-se sua tese — mas há, sim, filiações e conexões com outras áreas e outros movimentos que propõem ou traduzem uma determinada sensibilidade histórica. Em outras palavras, mesmo que essa não fosse uma tese datada, há datas por trás dessa tese sobre o autor e essas datas exigem ser apreciadas numa *perspectiva histórica*. Isto equivale a dizer que, se algo fez com que essa tese se justificasse num determinado momento, nada existe *a priori* que valide o prolongamento dessa sensibilidade e, menos ainda, a ressurreição extemporânea dela feita no último quarto de século. Para não ir muito longe, basta lembrar que o momento histórico de aparecimento dessa sensibilidade da redução da arte e, mesmo, da negação da arte e da autonegação do artista, foi exatamente o momento marcado por duas guerras mundiais, cada uma delas consideradas, em suas épocas e com justa razão, apocalípticas.

As conexões entre a tese de Foucault e o pensamento sistêmico do estruturalismo (para não mencionar as dívidas com o pensamento anárquico de Duchamp e com a ideologia finalista do marxismo) são demasiado fortes para que se dê muito peso às alegações em contrário do próprio Foucault. Suas negativas, neste aspecto, surpreendem pela preocupação implícita de afirmar uma certa originalidade exatamente por parte de quem não apenas se diz desinteressado pela originalidade como convicto de que essa é uma questão irrelevante e, mesmo, inexistente. O fato, porém, é que, de modo análogo ao empreendimento de Duchamp propondo a possibilidade da existência de obras de arte feitas (quase) à margem do sujeito; e num procedimento similar ao do estruturalismo que via a trama cultural como algo independente da ação individual, também Foucault tratou de identificar os *modos exteriores* de constituição do sujeito. A interioridade do sujeito, para o Foucault que recusa as proposições da psicanálise (e isto é algo pelo que não se poderá censurá-lo), seria função da exterioridade das coisas. Para Foucault, como para Duchamp

e para o estruturalismo, uma obra (um texto: tanto um filme quanto uma revolução) constitui-se ao largo de uma vontade e de uma ação individual — e se algum indivíduo conta para algo, não é senão como catalisador. Um catalisador não é assim tão neutro quanto a sugestão de Foucault dava a entender. Mas, o que importa de imediato, para que se possa determinar a viabilidade de sua sobrevivência, hoje, é saber o que, de ainda mais particular e imediato, levou Foucault a optar, naquele momento, pela tese do fim da autoria.

Não parece possível compreender o cenário cultural em que surgem as ideias de "*Qu'est-ce qu'un auteur?*" sem recorrer à imagem da cultura francesa do momento como sendo uma cultura essencialmente narcisista. Não é novidade que a cultura europeia tem sido, de longa data, uma cultura narcisista e é menos novidade ainda que a cultura francesa tem se mostrado, na esfera da cultura europeia, particularmente narcisista. Para comprová-lo, basta ler, por exemplo, já que se fala de estruturalismo, algumas passagens de *Tristes trópicos*, de Lévi-Strauss. E nos anos 60 (como também nos 70) uma série de fatos como a revolta dos estudantes em maio de 68 em Paris, o aparecimento da escola althusseriana do neo-marxismo ou do pós-marxismo, a proposição da linguagem como atriz principal no espetáculo feérico do lacanismo — fatos mais conjunturais ou descontínuos (i.e., não amarrados por uma cadeia ininterrupta de causalidades, novamente para alegria de Foucault) do que sistêmicos —, fez com que esse narcisismo encontrasse ressonância nas caixas acústicas de quase todas as academias (sobretudo nas americanas e, claro, brasileiras) e se acentuasse. Isto é sabido. O que talvez não seja muito pacífico é o entendimento da natureza mais ampla desse narcisismo e suas consequências.

Para compreendê-lo será preciso fazer como Foucault que, apesar de recusar a psicanálise, com ela firmava ocasionais pactos táticos que permitiam alcançar determinado ponto a partir do qual era possível continuar viagem em melhor companhia. Estabelecida essa aliança instrumental, será possível ver a cultura narcisista não como uma cultura da autoafirmação, conforme o entendimento comum do narcisismo, mas como uma cultura da perda da individualidade, da vitimização e da paranoia. Como surge dos estudos de Christopher Lasch, próprio da cultura narcisista é o imaginário da marginalização, da expulsão, do movimento forçado do interior para o exterior, a impressão de que se está sendo manipulado e ocupado por forças estranhas. Muito mais e muito antes do que uma cultura de afirmação da identidade, o que está em curso nesse momento é uma cultura do que, mais tarde, Michel Maffesoli iria chamar de *cultura da identificação*, uma cultura que nega a uniformidade de um indivíduo ou processo ao longo de todas suas fases e circunstâncias (em inteira concordância com a tese de Foucault, tal como ele a vindicou na já citada passagem sobre seu não comprometimento com suas próprias ideias) e que navega nas águas de um eu fluído, multiforme e problemático, definido pelos papéis sociais e pelos desempenhos individuais (neste caso cabe outra vez a figura do catalisador, de Wollen). Esta *cultura do fluxo* elimina a associação entre identidade e continuidade da personalidade (o que é um alívio, do ponto de vista de Foucault) assim como exclui a possibilidade de que essa identidade seja definida a partir do interior da pessoa. Essa cultura terá seus traços, digamos, positivos e poderá ser vivida em "condições sadias", e terá seus traços negativos, podendo ser vivida patologicamente. O lado patológico dessa cultura do fluxo é seu aspecto paranoico: a perda da individualidade (por exemplo, a perda da autoria) é sentida não como resultante de um processo *do* indivíduo, da vontade do indivíduo, mas como efeito de um jogo de forças muito superior ao indivíduo, e a ele *exterior*, contra o qual ele nada pode. Será essa a razão pela qual a esquerda criticará Foucault acerbamente. Sartre entende que há em Foucault o desejo de construir uma última barragem contra o marxismo e Simone de Beauvoir escreve que as ideias de Foucault são o instrumento mais útil e contemporâneo que a burguesia tecnocrática poderia desejar.

A essa cultura geral do narcisismo, a que Foucault não escapou, muito pelo contrário, seria necessário, quem sabe para maior irritação do autor de *História da loucura*, acrescentar traços biográficos do autor capazes de permitir uma compreensão, ou quase-compreensão, da natureza do catalisador-Foucault, da função-Foucault. Já se falou do niilismo perceptível nas páginas de Foucault, bem como no seu *dandismo* ético. Talvez não se tenha destacado suficientemente outros de seus traços, como sua incapacidade confessa de experimentar o prazer, sua "incapacidade profunda de sentir prazer", como ele dizia, e as relações que esses traços poderiam ter com a gênese de uma tese como a do fim da autoria. Ou, ainda, sua manifesta soberba, como anota outro de seus comentadores, Pierre Lepape, para quem a ideia do pensamento anônimo, do saber sem sujeito, da obra sem autor, configuram nada mais, nada menos, do que os tradicionais atributos de Deus. Não há autores mas existem, diz Foucault, "instauradores de discursos", "fundadores de discursividade", como ele mesmo por certo se via, que não apenas escrevem seus próprios textos como inscrevem e definem a possibilidade e os limites de constituição de outros (talvez de todos) textos futuros... já que são uma função-autor, i.e., uma estrutura-autor, uma máquina solteira. Todos esses são traços capazes de explicar, sob mais de um aspecto, o recurso à teoria do apagamento do sujeito e, em particular, da negação do autor. Uma negação relativa, bem relativa, como se vê, uma vez que, para Foucault, ser autor é pouco: mais do que autor, ele procurou ser uma função-paradigmática, atuando numa espécie de moto-perpétuo teórico, algo como um deus conceitual.

Sob mais de um aspecto a obra de Foucault — há portanto uma *obra* e um *autor*, Foucault — é instigante e produtora de concepções renovadoras. Depois dele (como também depois de Duchamp etc.), por exemplo, nenhum autor se sente preso a um mesmo estilo, a um mesmo modelo, a uma mesma voz. Depois dele (e de Duchamp etc.) foi possível ver com nitidez a "quimera da origem" e, portanto, entender que cada momento histórico não é uma totalidade homogênea com significado único (o que o distingue de fato, como Foucault queria, dos estruturalistas) e que a História como um todo não é uma continuidade ideal e necessária feita de uma cadeia de causalidades (o que o divorcia do marxismo). Mas, *o que em Foucault ainda é atual*? Quase certamente, a dimensão ética de sua obra e de sua vida, lida como associada à "revolução dos costumes" (outra expressão forte demais) em geral e à causa homossexual em particular. O que seguramente não é atual fica por conta de sua tese da negação do autor. A moeda da função-autor não teve na década de 60, como não tem agora, curso planetário. Outras culturas não foram e não são narcisistas ou tão narcisistas como a cultura francesa dos anos 60 e 70. A brasileira certamente poderia ser acusada de outros desvios mas, fora do mundo acadêmico, não desse. Idem em relação à inglesa e à italiana. Talvez a cultura erudita americana, de todas, tenha sido a que "estruturalmente" mais se aproximou e aproxima da francesa. A fascinação americana por Foucault, Barthes, Derrida, Lyotard, Baudrillard, Lacan etc., se explicará não apenas por uma subserviência acadêmica a modelos interpretativos desligados de uma realidade nacional, como acontece no Brasil, mas (pelo menos *também*) pela presença visível na cultura americana de traços fortes da cultura do narcisismo ainda que esse narcisismo tenha, nos EUA, uma outra constituição (o que não o impede de desembocar na mesma cultura da perda da individualidade e da paranoia). Será preciso ainda, para explicar o poder inseminador das teses de Foucault sobre a reflexão americana, lembrar a tradição, nos EUA, de contraposição da personalidade individual e dos direitos individuais ao sujeito social e aos direitos públicos (para favorecer estes contra aqueles) que, de um lado, gerou há pouco os excessos do Politicamente Correto e que, de outro, fez a mente americana mais permeável à ideia foucaultiana da constituição do sujeito e das coisas (portanto, do texto, portanto do autor) a partir do exterior e não do interior. De todo modo, não só as culturas não são todas narcisistas, como tampouco estes são os anos 60 e 70. Para críticos como George Steiner e Harold Bloom, como para um número considerável de críticos brasileiros, as ideias do autor e da autoria nunca saíram de cena. Harold Bloom, por exemplo, acaba de publicar[1] seu panteão autoral que constitui o cânone ou os cânones da literatura ocidental. Sem o recurso à ideia da autoria será possível enfrentar a Bíblia e a Odisseia mas não Proust, Joyce, Peter Greenway, Fellini, Guimarães Rosa, Machado de Assis. A ideia contemporânea (para não dizer pós-moderna) da autoria não será mais, sem dúvida, a do século XIX ou XVI. Será uma ideia da autoria que não mais elimina de uma obra aquilo que contraria sua linha central, será uma ideia da autoria que não se preocupa mais com traçar o retrato de uma suposta unidade da obra. Será, mesmo assim, uma ideia de autoria.

O que importa destacar é que *a tese do fim do autor como exposta por ou derivada de Foucault não assinala, contrariamente ao que se pensou e ainda se pensa, um ponto de partida teórico mas um ponto de chegada*, um fim de linha teórico, uma estação terminal de um moderno trem teórico que partiu do centro intelectual da Europa em meados do século XIX para encerrar sua viagem com o apito da pós-modernidade. Não uma linha de partida mas o *dead end*, o impasse, de um percurso com várias estações intermediárias (Duchamp, o estruturalismo, o marxismo), todas estas hoje mais ou menos desativadas ou servindo apenas, modestamente, como pontos de baldeação para destinações obscuras. A viagem desse trem não foi inútil. Não apenas outros aspectos da autoria foram abordados no caminho — talvez nem todos ainda suficientemente percorridos (como o que coloca a *écriture* cinematográfica, especificamente na montagem e em nenhum outro aspecto envolvendo a produção de um filme) — como se despertou a atenção para outros componentes do fenômeno textual, por exemplo o *espectador* (e não tanto o

---

1) *The Western Canon: The books and school of the Ages*. Nova York: Harcourt Brace, 1994.

público, figura em que ainda insistem muitos teóricos do cinema e da arte em geral), também ainda não suficientemente esgotado.

É um tanto surpreendente que a discussão sobre a não autoria tenha se mantido tanto tempo, ou que essa seja ainda uma questão em discussão. De certa forma, não há como não vê-la agora, se não como um modismo, em todo caso como um *modo* dos estudos culturais. Um modo como outros e entre outros (como, por exemplo, o atual modo de entendimento do filme a partir da pintura), com seu valor localizado mas que não é certamente o modo definitivo. Esse modo foi claramente um modo-ramal. O retorno à linha principal não se fará nas mesmas condições em que se iniciou a viagem, nem com o mesmo estado de espírito. A viagem seguirá agora, também isto é certo, mais livre dos pesadelos com a unidade e coerência da obra e do autor e sobre todo o cenário se poderá voltar um olhar mais abrangente e vagabundo, mais divertido. Mas de um modo ou de outro, com a visão de linhas paralelas ou não, a viagem continuará a ser feita no trilho da autoria.

A TV pós-TV

Cronologicamente, a televisão seria jovem demais para que se falasse numa TV moderna e em outra, pós-moderna. Mas, a televisão tem esta propriedade que é queimar com incrível rapidez as etapas de sua história e colocar-se não apenas a par do gosto do dia como em condições de *ditar* esse gosto, de impor seu caminho em vez de seguir o tempo todo por trilhas abertas por seus antecessores. Por isso, já é possível falar-se pelo menos num *antes* e num *depois* a que correspondem duas TVs distintas uma da outra quase como água e óleo — ou, pelo menos, como água e água oxigenada. Algo como uma TV de primeira geração ao lado de uma outra, de segunda geração. Haverá um marco para essa divisão: a criação da MTV, ou Music Television, em 1981. Uma adolescente, portanto, mas que já alterou profundamente certas concepções de *fazer e ver TV* e que, talvez por ser exatamente uma adolescente e querer manter-se como eterna adolescente, conseguiu detectar e reforçar certos traços ou estilos da contemporaneidade (chame-se a isto pós-modernidade ou não).

Um desses traços é o da presença, junto à imagem, do som. Não apenas o som, mas o som musical. A música. E não a música pano de fundo mas a música como constituinte essencial da imagem. Na velha TV a imagem reinava absoluta — aparentemente. Na MTV ocorre uma simbiose intensa entre imagem e som musical. Tão intensa que é arriscado apontar a dominante, se a imagem ou o som. No interior do prédio da MTV americana (como no interior de todo prédio de emissora de TV), há receptores espalhados por toda parte, sintonizados na própria estação, e os funcionários dos escalões inferiores trabalham o tempo todo com o som ligado — porque pretendem os executivos da emissora que todos absorvam ao máximo o que chamam de *sensibilidade* e *linguagem* da MTV. Os executivos mais velhos, porém, (*mais velhos* é força da expressão: a idade média do pessoal da MTV gira ao redor dos 29 anos) costumam ver as imagens com o som desligado, o que consideram a forma mais pura de ver a MTV: a imagem despida de som, isenta de música. Para estes, de modo curioso mas no fundo correto, a música não pertence à MTV, não é *propriedade* da MTV (de fato, os clips lhes são fornecidos gratuitamente — até hoje, em todo caso — pelas gravadoras). A MTV, consideram, é uma máquina de processar imagens segundo uma fórmula inédita pela qual a emissora é reconhecida. Para os efeitos externos, porém, na hora da *recepção*, está claro que MTV é imagem + música.

Para usar uma metáfora apenas um pouco exagerada, a MTV está para a velha TV como o filme falado esteve para o filme mudo. É uma outra coisa, uma outra experiência sensorial. E notável por ressaltar, seguir e reforçar a tendência mundial contemporânea de se ter (e oferecer) música por toda parte, nos saguões dos aeroportos, nos elevadores, nas salas de espera de médicos e dentistas, no interior do consultório dos dentistas, no táxi, no *living* das casas e apartamentos, nos quartos das casas e apartamentos, no escritório do pesquisador acadêmico e no escritório da companhia de seguros, no alto-falante do caminhão entregador de gás, por toda parte, absolutamente por toda parte. Nas ruas, inclusive. Nas ruas de Tóquio (nas de bairro,em todo caso) uma música constante, suave, quase subliminar, se faz ouvir da manhã à noite através de alto-falantes dispostos a poucos metros uns dos outros, numa tentativa talvez, é impossível deixar de pensar, de acalmar os ânimos, adocicar os sentimentos, afunilar a percepção, conduzir os pensamentos. Por falar nisso, nas granjas, currais e abatedouros também se usa música. A música é o som que combate outros sons, os sons exteriores de uma cidade sempre em construção e os sons do vizinho que insiste em fazer o universo participar de suas preferências, *midbrow* ou *highbrow* que sejam. O direito que cada um tem de ouvir a música que desejar substituiu por inteiro o direito que todos têm de *não ouvir* a música que o outro está ouvindo. E assim como a música é um som para o combate contra outros sons exteriores, ela é também o som que combate os sons interiores em tumulto na mente do indivíduo. A música é a boia, a densidade existencial mais aparente, mais à superfície, sobre a qual a vida individual e as relações humanas parecem poder se desenvolver. Alguns não hesitam em afirmar que a música é o tapete voador que leva embora as ideias, permitindo não pensar. Talvez. Em *O viajante e sua sombra*, Nietzsche rejeita o que descreve como efeitos emolientes, pouco viris, da música. Não estava se referindo apenas à música romântica mas à música como um todo. Para Nietzsche, a música não excita, ao contrário do que acreditam adversários de rocks, raps e clips. Apazigua. Se perturba, é apenas para enervar e não para provocar, fazer reagir. Nietzsche situava a música como modalidade de expressão das consciências adialéticas e dos povos apolíticos — aquelas, amortecidas nas névoas de um pensamento inefável; estes, acostumados à inércia por governos autoritários e acomodados nas compensações inofensivas da música. Nietzsche não usava os termos "adialéticos" e "apolíticos" no sentido contemporâneo mas segundo o entendimento platoniano. Adialético é o infenso ao diálogo, o que não pratica a troca de argumentos, o que não entra em interlocução; portanto, aquele que não se coloca em situação de receber e sofrer influências, quando um não é controlado, subjugado pelo outro. Apolítico é o que não realiza uma ação na cidade para transformá-la, é o que se apresenta passivo, fechado em si mesmo, atordoado pela inércia, dopado — como pela droga ou pela... música. A crítica de Nietzsche, aliás, está bem próxima da feita à música por Platão em *A república*. Quando o homem se entrega aos sons da música, escreveu Platão, e permite a seus efeitos suaves ou queixosos penetrarem em sua alma através dos ouvidos, a primeira consequência sobre suas energias e iniciativas — se tiver alguma, escreve o filósofo — é tê-las amolecidas assim como o ferro é amolecido na fornalha, o que as torna tão maleáveis e suscetíveis a qualquer moldagem exterior quanto o ferro. E se esse homem persistir na audição e não romper o encanto, o próximo estágio é o derretimento total de seu espírito até que este escorra inteiro para fora dele e seus nervos mentais sejam seccionados, transformando-o no que Homero chamou de frágil combatente, lânguido lutador. Em outros termos, a música como lavagem cerebral. Tolstoi foi ainda mais incisivo: "Quando se quer fazer escravos, deve-se usar música o mais possível". É verdade que Tolstoi não estendia sua crítica à música popular, o que nos faz sonhar com sua opinião sobre um rock, por exemplo. E é também verdade que nem toda música era negativa para Nietzsche. Em *Ecce Homo* Nietzsche se pergunta do que sofria quando sofria do destino da música,e respondia dizendo que sofria do fato de ter a música perdido seu poder de transfiguração do mundo, seu poder de afirmação. Sofria do fato de ser, a música de seu tempo, uma música de *décadence* e não mais a flauta provocativa, libertadora, orgiástica, de Dionísio. É o que o leva, em *O caso Wagner*, a pedir a "mediterranização da música"; o retorno à natureza, à saúde, à alegria de viver, à juventude, à *virtù*. No sol, no sul, no azul, no sal estava a virtude. Nietzsche, que fora, como confessa, um dos mais "corruptos wagnerianos", diz perceber como é vital a alegria, a saúde e a virtude na música. É possível ver nessas declarações a posição de um pedagogo desapontado em busca de uma impossível virtude. Mais relevante do que isso é o fato de Nietzsche apontar para o fato, muito mais tarde repetido à exaustão por Godard, de que ao final de toda estética encontra-se uma ética. O moralista Tolstoi, por exemplo, associava a forma "sonata" à prática de amores ilícitos. Nietzsche via na música de Wagner a origem da decadência moderna. Ou seu sintoma. Platão, apesar de tudo, aceitava a música em sua cidade perfeita desde que sob controle. O homem, anotou, devia ser capaz de emitir juízos estéticos e morais (aqueles visceralmente ligados a estes), motivo pelo qual a música seria uma das três áreas fundamentais da educação, junto com a ginástica e a aritmética. Das três, é a música que fornece a noção e a experiência do *ritmo*, sem o que não há juízo, não há filosofia, não há nada. Não há caráter. Ritmo e harmonia penetram fundo na mente e mantêm sobre ela poderosa ascendência, criando as bases para a criação do belo, do bom e do verdadeiro. Qualquer ritmo? É um outro problema. Schopenhauer tem uma visão da música ainda mais radical. O objetivo das artes, para ele, é provocar no homem o reconhecimento das Ideias, que são a objetivação da vontade. Mas enquanto as outras artes não visam diretamente à vontade e, sim, à vontade através das Ideias, a música vai além das Ideias. A música seria uma reprodução direta da vontade. É portanto muito mais poderosa e penetrante. As outras artes representam apenas as sombras na caverna de Platão. A música fala diretamente do real e com o real, do qual manifesta a essência íntima. O que a música oferece é a quintessência das coisas, do mundo, da vida — e de tudo isso fornece uma imagem livre das variantes: fala apenas do essencial. Não fala do singular, fala do geral — e com rigorosa precisão. Fala sem palavras, que dispensa (por isso uma mesma melodia pode receber diferentes letras). É forma pura. Escrevendo antes do cinema (embora em seu tempo houvesse a ópera), Schopenhauer revela o funcionamento de um truque básico do cinema sonoro: se diante de imagens que narram uma cena ouvimos os sons de uma música apropriada, esta música parece revelar-nos o sentido mais profundo do que está sendo narrado. Não vamos, aqui, pensar no papel que a *codificação* musical pode representar nesse processo de semantização da imagem. Bastará destacar esse inefável da música, arte do inteiramente inteligível e do totalmente inexplicável, para usar uma fórmula próxima da empregada por Santo Agostinho ao falar do tempo: quando penso no tempo, me parece muito claro; quando me perguntam sobre o tempo, não sei mais o que é. Em *Humano, demasiado humano* Nietzsche contesta essa capacidade de significação imediata e transcendental da música; diz que outrora foi possível pensar assim, porém não mais agora. Agora, a música não mais iria *além*. Se a música foi uma metafísica, hoje (quer dizer, desde os tempos de Nietzsche) é apenas uma física, uma fisiologia.

São visões e argumentos interessantes para a discussão do papel artístico e social da música hoje. Mas aqui interessa, antes, constatar a onipresença atual da música. E seja qual sua natureza, essa onipresença torna legítima a pergunta "Afinal, este é o século da imagem ou do som?". Deixando de lado a tentação de tentar entender o que Lênin quis dizer com a frase "O cinema é a arte do século XX", a resposta da MTV seria: este é o século (o final de século) da imagem e do som, ao mesmo tempo. O século (ou o que resta dele) do *audiovisual*, termo de forte sabor burocrático que, no entanto, expressa bem o que recobre.

Um outro traço distintivo entre a velha TV e a MTV está na tentativa desta de criar, mais do que gerar, *uma imagem ambiente* ou *ambiance*, na expressão dos executivos da MTV. A MTV quer funcionar (ou servir) como um *rádio visual*, quer que seus receptores tenham uma sensação visual análoga à sensação auditiva. Quer, em outras palavras, que a imagem penetre tão incontroladamente no indivíduo quanto nele penetra o som: independentemente de sua vontade. O ser humano como um *penetrável*. Esta é a proposta da pós-modernidade televisual, proposta muito mais radical do que o programa dos penetráveis objetuais proposto por Hélio Oiticica nos anos 60. Será talvez uma proposta inalcançável porque excessiva — mas sem dúvida uma proposta tão totalitária quanto a do rádio. Quando as pessoas voltam para suas casas, o primeiro gesto que estatisticamente fazem é ligar a TV mesmo que nada pretendam assistir naquele momento. A velha TV não era e não é uma babá eletrônica apenas para as crianças[1]; ela serve muito bem como dama de companhia dos solitários de todo tipo e como guarda-costas imaterial daqueles que, em companhia, preferem retirar-se para algum recanto interior da mente onde não possam ser alcançados pela convivência forçada. Essa velha TV sempre ligada que ocasionalmente fornece às pessoas uma

---

[1] Se havia alguma possibilidade de a TV comum, com seus programas infantis e semelhantes, não satisfazer como babá eletrônica, agora há o *videobaby*, produzido especificamente para essa função: basta ligá-lo e expor a criança a seus cuidados.

imagem entre duas garfadas ou entre uma página e outra do jornal lido no momento, funciona, mais, como se fosse um rádio. Não chega a ser um rádio visual. A nova TV, a MTV, quer mais. Quer produzir, quer ser um *ambiente visual*. Isso exige do espectador uma atenção com que a velha TV sabia não poder contar o tempo todo — tanto assim que uma novela pode ser seguida em grande parte através dos diálogos entre as personagens, do mesmo modo como o noticiário da TV pode ser apenas ouvido (ao contrário, alguns filmes americanos de ação, como *Rambo III*, dispensam, em muitos trechos, qualquer diálogo, qualquer música, qualquer som: a narrativa visual é inteiramente suficiente). Existe um espectador disponível para esse *ambiente visual*? Alguns relatos pessoais mostrariam que sim. Ver MTV é uma experiência da recepção inteiramente distinta da exigida pela velha TV ou, sob este aspecto, pelo cinema. Na época da velha TV, as pessoas ligavam o receptor, sentavam-se numa poltrona e ouviam um debate, assistiam uma competição esportiva ou um filme. A recepção proporcionada pela MTV aparentemente entra por domínios diferentes, com consequências distintas. A exposição a esse ambiente visual parece ter condições de causar nos espectadores certos *desligamentos do real*, menos ou mais duradouros, equivalentes aos experimentados por viciados em RPG (*role playing game*, ou jogos baseados na interpretação de papéis). Estes jogos, repetidos à exaustão durante horas e dias seguidos, teriam a propriedade eventual de fazer *viajar* os que levam muito a sério aquilo que deveria ser um passatempo localizado. Os papéis jogados eventualmente colam no jogador (geralmente adolescente), que não mais estabeleceria distâncias entre si e seu personagem. Antes de ver nos RPG um novo mal e uma nova ameaça ao jovem contemporâneo, seria o caso de atentar para o desejo ou tendência comum no adolescente de procurar *jogar-se nesse outro lado*, quer a oportunidade surja através de um RPG, de um filme no cinema ou de um *cigarro estranho*. Seja como for, relatos existem de indivíduos[2] que, tendo se exposto durante algumas horas ao ambiente visual da MTV, ao saírem às ruas começaram a "lembrar-se" de imagens vistas na telinha — passos de dança, rostos em close, roupas, corpos — e, de certo modo, a projetá-las sobre o cenário da rua e seus ocupantes, numa ruptura da percepção que, alegadamente, os poria em dúvida quanto a estarem num ambiente real ou ainda diante do tubo catódico. Esses relatos, por certo, têm de ser amplamente relativizados. Por mais que o sejam, porém, não eludem a intenção confessa da MTV de propor-se como um *ambiente visual*. É uma ambição com que a velha TV não podia sonhar.

---

[2] É o caso de John Seabrook, autor de um relato publicado na *New Yorker* de 10.10.94, de onde alguns dados para este texto foram extraídos.

A MTV quer propor um ambiente visual mas não está preocupada com a *estabilidade da imagem*. Pelo contrário. A *unidade visual* destinada a medi o tempo de permanência de uma imagem na tela teria de trabalhar, no caso da MTV, com frações de segundo. E mesmo assim, essa imagem dificilmente aparecerá sozinha na tela durante esse curto intervalo de tempo: a norma é a sobreposição, a transformação de uma imagem em outra, a anamorfose contínua. A imagem, na MTV,está em constante liquefação e reagrupamento. A MTV não lida mais com a imagem, ou com o conceito tradicional de imagem, mas com algo que pode ser chamado de *imagem molecular*, animada por movimentos brownianos de cuja lógica apenas a teoria do caos pode prestar contas. O espírito da imagem molecular, sua ideologia, é a turbulência. A turbulência é um fluxo de volutas e turbilhões que rompem a linha entre o fluido e o sólido, formando agrupamentos de formato e densidade impossíveis de se prever antes do exato instante em que ocorrem. O que é, como se analisa, como se teoriza, para que serve a turbulência, tudo isso ainda é em boa parte um mistério, apesar dos avanços da Teoria do Caos. Entre os especialistas corre uma anedota segundo a qual o físico Werner Heisenberg, em seu leito de morte, teria dito que faria a Deus duas perguntas: por que existe a relatividade e por que existe a turbulência. E o próprio Heisenberg acrescentou: Tenho certeza de que Deus poderá responder à primeira pergunta... Aparentemente, a faixa etária com que declaradamente trabalha a

MTV — dos 18 aos 24 anos — sabe para que existe a turbulência ou, pelo menos, sabe lidar com a turbulência, sabe receber a turbulência.

Esse *deslocamento contínuo* da imagem molecular é o próprio espírito da MTV. Entre tantas alterações promovidas pela MTV na *cultura da TV* está a instabilidade de seu logotipo — ou *logo*, como dizem os especialistas. Historicamente, as emissoras de TV viam-se como uma empresa comercial e, como toda empresa comercial moderna, tratavam de dar-se uma identidade visual traduzida por um logo que, como no caso de qualquer empresa comercial, deveria permanecer idêntico a si mesmo, inalterado, por um bom tempo. Uma história dos logos das emissoras brasileiras mostraria exatamente esse desejo de fixar, em seu público, o ícone que as representa. Um dos mais estáveis, aqui, é o invasivo plim-plim da Globo, funcionando mais como alarme sonoro do que como sinal visual e que deveria há muito ter provocado uma insurreição entre os anunciantes por advertir o espectador, absorto em outras tarefas durante os intervalos comerciais, sobre a iminência do retorno do programa que interessa ver. A MTV, contrariamente, não fixou seu logo. Ou melhor: ele é basicamente um e, no entanto, nunca igual a si mesmo. Aparece ora sob uma chuva de riscos, ora torcido e deformado, surge numa cor e noutra. É a materialização perfeita do que, para o publicitário moderno, seria o pecado capital do marketing. Na MTV, porém, funciona. Essa instabilidade na identidade *visual* diz muito. Diz, por exemplo, que a MTV, que é uma empresa, *não é uma empresa*, é mais do que uma empresa, é uma parceira, uma aliada, uma viagem, que a MTV sempre muda (continuando como está), que a MTV está sempre na onda, na *movida*, no fluxo das coisas. Metáfora mais que perfeita para uma era em que tudo está em trânsito. A MTV, sem dúvida, não é mais TV, é mais do que TV, é pós-TV.

Essa empresa de TV que não é empresa deu o passo que logicamente teria de dar, nesse processo, e que já foi apontado como um dos marcos na história da mídia, uma das maiores sacações midialógicas de todos os breves tempos da TV: o apagamento da linha fronteiriça entre a programação e a publicidade, entre o material de entretenimento e a peça publicitária. Não há qualquer diferença entre um clipe propriamente dito e uma publicidade dos tênis Nike: os cortes são igualmente rápidos num e noutro, a música é a mesma, o cenário do comercial poderia servir para a gravação de um rap, os personagens ou atores surgem com a mesma roupa, a mesma cara, enfim o *formato*, no sentido mais pleno dessa palavra, é o mesmo e um só. Isso a velha TV nunca ousou fazer. Ou nunca soube fazer. O comercial específico da MTV e o comercial de uma emissora pré-MTV são universos absolutamente distintos, distanciados décadas um do outro. É como, de um lado, o *anúncio* num bonde na década de 40 e, de outro, o *comercial* na telinha de cristal líquido embutida no encosto da poltrona à sua frente no interior do Boeing de última geração voando de Tóquio para Nova York. Em outras palavras, não há mais *intervalo comercial* na programação da MTV. O espectador não se levanta mais da poltrona (aliás, o espectador da MTV não se senta necessariamente em poltronas) ou o espectador pode se retirar e voltar em qualquer momento: o ambiente visual permanece o mesmo. É uma mudança e tanto. Os mais velhos (quer dizer, qualquer um com mais de 35 anos) se dizem incomodados diante deste apagamento de fronteiras entre o comercial e o programa, levantam questões éticas, recordam que a legislação europeia para a televisão é extremamente rígida quanto ao modo de identificação e inserção dos comerciais. Terão suas razões. Mas, se reclamarem, reclamam pelos motivos errados. Ao contrário do que já se disse, não é que o comercial na MTV se parece com o programa, com o clipe. Na MTV não há intervalo comercial porque o *programa é um comercial*. Na MTV, o clipe (que é o programa) é mostrado apenas para vender a música encenada. As gravadoras sustentam a MTV para que a MTV promova a venda de seus hits, transforme seus produtos em sucessos de vendas. O grande marco histórico na midialogia, então, é que na MTV não há programa, apenas comerciais. O merchandising é total, absoluto. Na velha TV ninguém sonhou tão alto.

A noção de tempo é outro aspecto pelo qual a MTV se distingue da velha TV. Na MTV não há, a rigor, horário nobre, nem *Festival de inverno*, nem *Festival de verão*, nem *Terça nobre*, nem *Domingo maior*. A MTV está livre do tempo. Nisso é pós-moderna: existe na dimensão do espaço ou, como não existe espaço sem tempo, existe na dimensão de um espaço apoiado num tempo uniforme e estável, portanto um tempo que não existe mais. Se deve ser um ambiente visual, todos seus espaços devem equivaler-se, nenhum tempo distingue nenhum espaço. A tranquilizadora sensação cíclica oferecida ao espectador da velha TV (*o Sábado especial* que antecede o *Domingão*, esta semana que sucede a que passou, esta estação do ano que retorna mais uma vez) não está disponível para o adepto da MTV. Isso poderia resultar num processo de diferenciação incessante. Pelo contrário, desemboca, mais frequentemente, numa repetição que perturba mesmo seus espectadores mais assíduos. Há uma explicação imediata para esse fenômeno: o relativamente pequeno número de clipes disponíveis, que chegam às vezes a custar meio milhão de dólares e são, até aqui, inteiramente bancados apenas pelas gravadoras. É preciso um estoque imenso para alimentar as ondas do ar durante 16 horas por dia.

Essa relativa independência diante do tempo traz para a MTV uma outra marca própria: a MTV não tem compromissos com a atualidade, com o presente, com a cotidianeidade. No limite, com o real. Não tendo, em geral[3], de entrar numa hora certa de um determinado dia com um programa particular, a MTV não tem nada a ver com o que se passa, não se interessa por aquilo que era ou foi o grande trunfo da velha TV: a *simultaneidade*. A MTV não é simultânea. Ela é mais que simultânea, ela é simplesmente *o que existe*. Que se pense na guerra do Vietnã ou na guerra do

---

3) Pelo menos até agora; alguns sinais apontam para uma solução intermediária na medida em que a MTV abre mais espaço para programas mais "tradicionais", aqueles que podem ser vistos há décadas nas outras emissoras.

Golfo sendo vistas ao vivo para que se entenda o significado da simultaneidade para a velha TV e da a-diacronia e a-sincronia da MTV. Se a MTV dispensa a *realidade viva*, resta-lhe a *realidade viritual* ou o domínio da pura representação. Isso não quer dizer que a MTV não mostre de algum modo o que acontece, não mostre (ao mesmo tempo em que provoca) o que os jovens estão pensando e fazendo. Significa que ela o faz na experiência de outra dimensão espaço-temporal, através de outra sensação do mundo e da vida. *Rupturas epistemológicas* estão acontecendo aqui, na MTV, e não nos campos teóricos prezados pela Escola de Althusser. Árduo de determinar é o sentido e a direção de que se revestem essas rupturas. Esse distanciamento diante da simultaneidade e do evento real é confirmado pela observação do conteúdo de boa parte de seus clipes. Não é raro, pelo contrário, que os clipes apresentem personagens que se movem num espaço vago e indeterminado que não é o espaço (nem o tempo) de hoje, de ontem ou de amanhã — e que só pode ser, portanto, a u-topia, o lugar nenhum. Um cantor (desculpem-me: um *pop star*) sobe uma escada dourada sem fim, vista contra um fundo azul indeterminado, sem tempo e espaço definidos, ou as imagens se telescopam contra um fundo infinito neutro, ou os rostos dos cantores se sucedem sobre fundo negro (que pode ser um palco, utopia por excelência, ou um estúdio) ou tudo surge envolto numa névoa que borra fronteiras e limites. Às vezes se opera um corte na cena dos cantores sobre fundo genérico e surge na tela a imagem de um carro rodando numa estrada real indefinida rumo a um destino desconhecido: nenhuma determinação especial se ganha com esse recurso. O que parece uma representação figurativa de um espaço-tempo localizado serve apenas para aumentar o deslizamento pelas brechas entre os espaços e os tempos. Ocasionalmente há clipes cujos cenários retratam ruas que poderiam ser reais, estações de metrô etc. Mas não se pode dizer que seja esta a dominante na MTV. A MTV está num espaço-tempo que se situa *ao lado* desse outro. Se se preferir, a representação figurativa do real é substituída, na MTV, pela representação simbólica dessa realidade. Alguns acham que essa substituição é torpe; outros, que ela é mais fina, mais sensível...

Em todo caso, a MTV e a velha TV têm pelo menos algo em comum: o confesso alheamento diante das consequências políticas do que mostra, a tentativa de não se reconhecer como responsável pelo que leva ao ar. Assim como um rapper brasileiro foi recentemente preso pela PM por cantar uma música considerada incitação ao ódio contra policiais, também nos EUA rappers costumam escrever versos musicais que cultuam a violência ou a ilegalidade, para pôr as coisas em termos genéricos e suaves. Quando perguntados sobre a responsabilidade da MTV americana na divulgação desse tipo de clipe — ou na programação do desenho *Beavis & Butthead*, versão pós-moderna, quer dizer, sem limites, dos espíritos de porco — seus executivos recorrem ao velho chavão (usada em toda parte pela imprensa) que é dizer que a TV não cria a violência, apenas mostra o que existe. É uma alegação extremamente frágil. Diz a MTV que seu compromisso é mostrar o que está acontecendo musicalmente, quer a emissora goste ou não do que exibe. Dizem que não controlam a vida e, realistas, afirmam que de todo modo se não mostrarem *o que está acontecendo musicalmente* perderão o lugar que ocupam. Em outras palavras, o que a MTV tem em comum com a velha TV é a tentativa de desconhecer que toda estética tem uma ética e que, na sociedade de massas, não apenas toda discussão estética tem de manifestar-se como discussão ética como, de modo particular, a questão ética tende a mostrar-se central. Especialmente quando se trata do uso dos canais públicos de comunicação, que devem ser administrados pelo Estado como representante da sociedade. Discutir sob o ângulo ético a programação dos meios de comunicação não é avançar propostas autoritárias e, no limite, fascistas. Na Europa estas questões têm sido tratadas de um modo mais livre da histeria neoliberal diante da presença do Estado. Na França, por exemplo, um conselho nacional para o audiovisual, formado por representantes do governo e de setores da sociedade, avalia anualmente a programação oferecida pelas TVs. Se uma emissora não exibiu a quota mínima de filmes europeus exigida por lei, seus executivos são chamados a se explicar. Se aquela exibiu durante o ano maior número de desenhos animados violentos do que no ano anterior, uma boa explicação é esperada pelos membros da comissão. Nenhum jornal ou TV francês dirá que se trata de medidas autoritárias. Deste lado do Atlântico, porém, a velha TV e a MTV estão ligadas por esse traço transmoderno que consiste em pôr de lado a questão ética e que tem sido responsável pela elaboração de uma cultura que Pasolini chamou de criminaloide, frequentemente apresentada sob o eufemismo de hedonista ou libertária. Ninguém quer ser o primeiro a pedir a intervenção do Estado no controle do que as ondas modernas ali pós-modernas carregam no ar. Ninguém deveria ser o último, no entanto, a apontar para a necessidade de uma discussão pública sobre a ética na velha e na nova TV.

Modos culturais pós-modernos

Neste final de século que, já um pouco mais pacificamente, é possível rotular de pós-moderno, tanto a tradicional concepção antropológica de cultura quanto categorias mais recentes como *cultura superior*, *media* (*midcult*) e de *massa* (*masscult*) — discutidas no começo dos anos 60 por Dwight MacDonald, na esteira dos escritos da Escola de Frankfurt, e em seguida vastamente popularizadas por Umberto Eco, entre outros —, sem esquecer conceitos similares do tipo *cultura popular*, *cultura hegemônica*, *cultura dominada*, *cultura nacional-popular*, não mais dão mais conta, sozinhos, da complexidade e diversidade da dinâmica cultural. São, todos, conceitos que, conservando embora seu papel na historiografia da cultura e tendo a seu tempo aberto perspectivas sugestivas que eventualmente podem continuar a ser exploradas, não permitem avançar, para dizer o mínimo, no entendimento dos modos pelos quais as pessoas hoje vivem suas culturas, na compreensão do que é cultura hoje para este ou aquele grupo, na percepção do que se espera ou não se espera desta ou daquela versão cultural neste momento. Demasiadamente abrangentes e ao mesmo tempo esquemáticos, além de terem sido desde o início controvertidos quanto a sua amplitude e profundidade, estes conceitos e os fenômenos que recobrem são hoje atravessados em todas as direções por linhas de força que passam de um a outro anulando as fronteiras que um dia talvez os separaram e irrigando-os com novos traços que os distorcem até os tornarem irreconhecíveis, se as lentes utilizadas para observá-los forem as mesmas de 30 anos atrás. O resultado imediato desta inseminação dos velhos quadros de referência com novos ingredientes é a proliferação de culturas designadas por rótulos que parecem apressados e dão às vezes a impressão de se sobreporem mas que captam nuances de sensibilidades e visões de mundo e que portanto não podem ser descartados se o objetivo for o entendimento dos vetores e tendências da dinâmica cultural. Durante alguns anos, de início movido por ociosa curiosidade, como uma espécie de entomólogo cultural fui capturando diferentes rótulos que designam espécimes dessas novas culturas[1] com nomes como *cultura da autenticidade, da reclamação, da identidade, do narcisismo, da performance* e algumas mais. Optei por tomá-los a sério e não como modismos superficiais gerados e alimentados pelo jornalismo cultural e por uma ensaística que, para ser diminuída, é chamada de ligeira em oposição aos grandes estudos sobre temas ditos profundos que um dia fizeram a glória da Academia. Se esses rótulos passaram a existir é porque expressam ou tentam expressar desejos, aspirações e necessidades menos ou mais incertos e é isso que lhes dá foros de legitimidade. Assim, ao mesmo tempo em que comecei a colecioná-los ali onde apareciam, quase sempre sem maiores explicações, como se fossem autoevidentes, comecei

---

1) T.S. Eliot escreveu, no final da década de 40, algumas *Notes Towards Definition of Culture* (Faber & Faber, 1945). Estas notas revelam-se hoje quase rigorosamente inservíveis, salvo como indício da sensibilidade aristocrática do autor de *The Waste Land* (se foi mesmo ele o autor desses versos...). Sensibilidade que acusa uma certa má consciência diante da cultura política de orientação igualitária fortemente presente na época mas que não hesita em reivindicar e justificar antigos privilégios de classe aos quais se associava uma arcaica concepção de cultura. Mas há um ponto a respeito do qual T.S. Eliot foi sugestivo em suas notas: o poeta e crítico de poesia descobriu, numa edição do *Oxford English Dictionary*, um arguto sentido — de 1483 — para a palavra *definição*: demarcação dos limites. Quando se traçam linhas divisórias entre domínios distintos ou que se pretendem distintos, não se fazem indagações filosóficas, sociológicas, estéticas ou outras a respeito da natureza, do passado e das pretensões desses domínios: frequentemente não se pede sequer a exibição de títulos que validem a propriedade ou legalidade desses domínios: basta que existam e que de algum modo como tais sejam reconhecidos. Antes do que discutir ou tentar explicitar *conceitos* de cultura, operarei assim com este sentido de *definição*. E não ensaiarei definições da cultura, no singular, mas das culturas no plural, das culturas plurais. Minha ocupação será demarcar as fronteiras entre os diversos modos culturais contemporâneos. Não para propô-las como barreiras intransponíveis mas, apenas, para apresentá-las como marcos de travessias que se devem fazer com plena consciência de se estar passando de um lado para outro, para que a viagem se torne mais atraente e instigante e, talvez, produtiva. Este parece ser um procedimento em si mesmo mais sensato e mais adequado para a descrição da dinâmica cultural de hoje.

também a prestar atenção a outros esquemas definidores do processo cultural que não gozaram, nestas décadas recentes, da mesma divulgação obtida por aqueles mencionados.

A constatação da estreiteza dos conceitos consagrados com que estávamos habituados — e nada pior do que hábitos do pensamento: é preciso mudar sempre a forma do pensamento, insistiu Wittgenstein — começa com a percepção de que, por opção ou mero desconhecimento, já naqueles mesmos anos 60 a discussão sobre as culturas deixou de lado um modo cultural em particular (o que, de resto, em nada o impediu de trilhar seu próprio caminho e nele fortalecer-se): a cultura científica. Como os estudos culturais de que resultaram conceitos como cultura de massa, cultura erudita etc., durante todo este tempo monopolizadores das discussões, tiveram por berço de predileção os EUA e o continente europeu, não lhes foi difícil ignorar um debate que se instaurou na Inglaterra a partir de 1959, provocado por C.P. Snow com uma conferência pronunciada em Cambridge sob o título "As duas culturas e a revolução científica"[2]. O fundo da tese de Snow consistia na identificação, no mundo contemporâneo, de duas grandes culturas abrangentes: a *cultura dos intelectuais literários*, como a chamou, e a *cultura dos cientistas naturais*. Entre uma e outra era possível observar, destacou o autor inglês, uma profunda suspeita e incompreensão, com desastrosas consequências para o enfrentamento dos problemas que afetam a humanidade como um todo. Os currículos das escolas e universidades não estavam naquele momento — como não estão — abrindo espaço necessário a cada uma destas duas culturas e, em especial, à científica. Boa parte da responsabilidade por esta situação era atribuída por Snow aos "intelectuais literários", por ele vistos como personagens vinculados à velha cultura humanista, ao mundo pré-moderno e contrários à revolução industrial e à aplicação da ciência na vida cotidiana moderna. Por trás dessa concepção de Lord Snow, título sob o qual foi

---

2) C.P. Snow, *The Two Cultures*, Londres: Cambridge Univ. Press, 1993 (Canto Edition).

também largamente conhecido, havia — como na representação da cultura enquanto dividida ou setorizada em três segmentos: popular, de massa e de elite — a visão de um conflito (à inglesa) entre classes sociais, uma emergente e outra decadente. De um lado, a classe média alta, dominante na Inglaterra entre 1910 e 1950, a que pertencia a elite literária, e de outro, uma nova classe social, oriunda não raro dos segmentos mais baixos da classe média, de onde se originavam os cientistas e que ameaçava substituir a classe no comando. O mundo contemporâneo, para Snow, definia-se pela tríade *ciência, democracia e modernidade* cuja estabilidade estava ameaçada pelas ideias e comportamento dos "intelectuais literários", por ele vistos como *veleitários naturais* que encaravam os problemas de amanhã com atitudes do passado. A carga contra a cultura humanista conduzida por Snow foi pesada e, em certos momentos, ácida. Snow, ele mesmo um homem público com um passado de cientista, chegou a sugerir que esse confronto entre culturas opunha uma cultura heterossexual e afirmativa, a cultura científica, a uma cultura felina e oblíqua, a literária ou humanista. Suas posições foram alvo de duros ataques, em especial por parte do crítico literário F.R. Leavis, figura de projeção na Inglaterra à época, para quem não havia como desmerecer os intelectuais literários que alertavam para os altos custos da Revolução industrial e para a questão ética irresolvida pela ciência. Não é o caso de se discutir aqui os argumentos favoráveis à cultura científica e contrários à cultura humanista ou vice-versa. Ressaltando apenas que C.P. Snow estava sem dúvida com a razão ao apontar para o fosso entre esses dois modos culturais, bastará destacar ser esta uma classificação das culturas mais abrangente do que outras habituais desde os anos 60, como a divisão tripartite entre cultura erudita, cultura popular e cultura de massa, quase sempre tomadas apenas como modos ou versões da cultura literária. Com o foco nelas centrado, a cultura científica ficou à sombra das discussões — para o bem e para o mal dela mesma e da humanidade. Os desconhecimentos mútuos e os mútuos preconceitos que sempre aumentaram a distância

entre cultura científica e literária, para ficar com os termos de Snow, são facilmente visíveis à tona das relações pessoais e profissionais no interior da própria instituição projetada para aproximar uma da outra: a universidade.[3]

Se *cultura científica* é um grande gênero a incluir no quadro das discussões sobre os modos culturais, *cultura de massa* será um dos rótulos a ser daí excluído para abrir espaço a outro ou outros mais eloquentes. Os debates sobre esta cultura retomados no início dos anos 80 apontaram para o fato de que os referenciais *a partir dos quais* era possível definir ou descrever a cultura de massa haviam lentamente se dissolvido ao longo das duas décadas anteriores, levando consigo todos os conceitos relacionados ou deles dependentes. A cultura superior, baliza para a identificação dos traços prováveis da cultura de massa, foi gradativamente perdendo sua "autoridade cultural" e social (no sentido de autoridade no campo de forças que definem um imaginário coletivo) pelo desbaste provocado por repetidas fusões entre ela mesma e as versões da cultura popular. Na medida em que não se reconhece mais a existência de padrões autorizados de gosto e que a difusão em grande escala de determinados princípios e valores produz uma certa banalização das ideias e, mesmo, um rebaixamento desse gosto, estabelecer os limites (claros ou difusos que sejam) entre a cultura

3) Um dos indícios da guerra de trincheiras travada na universidade entre a cultura científica e a literária pode ser encontrado na recusa da área científica em ceder, ao campo literário, o uso da palavra teoria. Para os cientistas, a teoria é um corpo conceitual cuja função primeira é permitir previsões sobre o objeto estudado. E para os cientistas, se há algo que a cultura literária não pode fazer é, exatamente, uma previsão, seja em que campo for ou sobre o que for: estudos históricos não permitem prever acontecimentos históricos, estudos estéticos não dão a conhecer antecipadamente novas tendências, estudos psicanalíticos não apontam para futuros comportamentos individuais ou coletivos. A isto os intelectuais literários costumam responder dizendo que, por ser outra a natureza do procedimento e das preocupações da cultura humanista, não é lícito negar a existência, aqui, de um corpo coeso de conhecimentos. A disputa continua. As artes tendem a aproximar-se, hoje, da ciência — em todo caso, da tecnologia. A abordagem da ciência pela arte (ou a ciência que a arte faz), no entanto, continua a ser de natureza essencialmente metafórica, diria C.P. Snow.

4) Espetáculos de dança contemporânea, por exemplo, como os derivados das propostas de Merce Cunningham (embora de modo algum estas mesmas, que são francamente eruditas), são ainda formas da cultura de elite ou já manifestações de uma nova cultura popular e de massa?

superior e a de massa torna-se tarefa árdua e, a rigor, inútil.[4] Diante desse quadro, novos conceitos e terminologia foram buscados e obteve boa repercussão, em meados dos anos 80, a proposta de rotular a "antiga" cultura de massa com a expressão *cultura do narcisismo*, uma cultura marcada não pela autoafirmação, como permite crer certo entendimento superficial do narcisismo, mas pela *perda da individualidade*[5], uma cultura em que o eu está, como na velha cultura de massa, constantemente ameaçado de desintegração, em que o eu se vê tomado pelo sentimento de um vazio interior continuado.

Esta cultura do narcisismo não seria possível sem uma *cultura do consumo* ou do *consumismo*, com a qual no entanto não se confunde. A cultura do consumo — atributo, na terminologia de 1968, das *sociedades da opulência* caracterizadas pela proliferação de bens materiais (sonho que se encerrou no início da década seguinte com o "choque do petróleo" não sem antes tornar-se figura central do imaginário coletivo da segunda metade do século XX e, durante largo tempo, pesadelo de cidadãos e governantes do leste europeu que se esboroou em 1989) — desencoraja a iniciativa e a autoconfiança ao mesmo tempo em que incentiva a dependência, a passividade e o estado de espírito típicos do *espectador*. Esta cultura do consumismo estimula a ética aparente do hedonismo cujo resultado perverso, uma vez que esse hedonismo claramente não está ao alcance de todos, é, pela impossibilidade de se ter tudo que é ofertado — coisas, atitudes e pessoas —, um estado de *permanente desconforto espiritual* e de *ansiedade crônica* (numa vertente, digamos, pacífica ou, pelo menos, passiva) e um estado de *iminente criminalidade* (como é fácil de constatar num país de fortes desigualdades sociais como o Brasil). Esta cultura do narcisismo consumista, herdeira da cultura de massa, se vê assim mais bem descrita nos termos qualitativos de uma *cultura oral*, como o faz Christopher Lasch, do que nos termos quantitativos

---

[5] Christopher Lasch, *O mínimo eu*, São Paulo: Brasiliense, 1986.

do grande número adotados pelos primeiros estudos culturais, e é sob este aspecto que pode ser mais nitidamente distinguida de sua antecedente, a cultura burguesa do século XIX. A cultura burguesa do passado europeu, como a cultura burguesa do Brasil atual, exibia fortes traços patrimonialistas, o que levou os culturólogos de orientação psicanalítica a descrevê-la como uma *cultura anal*, uma cultura da retenção, uma cultura de circulação restrita, uma cultura que procede antes pela exclusão do que pela inclusão (como acontece com a ópera e o concerto, mas também com o livro e a posse individual de obras raras e com o balé e...) e que portanto não tem condições de desempenhar a função específica da cultura que é unir, ligar, fundir ao redor de um núcleo de sentimentos e percepções comuns. Já a cultura do consumo revela-se uma *cultura oral*, uma cultura através da qual a pessoa (que não é sujeito) percebe o mundo como extensão do seio materno, um seio provedor. Uma cultura onde os seios proliferam e estão, aparentemente, o tempo todo à disposição de todos. Uma cultura na qual aparentemente nada é exigido do consumidor (além de fidelidade ao consumo), colocado numa situação de dependência absoluta do "seio materno" (seja ele, agora, a TV, o carro cobiçado, o filme de ação etc.). Uma cultura em cujo interior a pessoa se encontra, aparentemente, na situação de escolher livremente — não entre um seio e outro, mas livre para escolher os dois seios ao mesmo tempo. Uma cultura onde todas as opções podem, na aparência, ser exercidas simultaneamente, onde as ligações (com os bens, artísticos ou não, e com as outras pessoas) são descompromissadas. Mais do que uma cultura oral, como a denomina Lasch, esta cultura do consumo poderia ser significativa e adequadamente chamada de *cultura excremencial*[6] por ser uma cultura onde tudo ou quase ludo (e certamente o simulacro de tudo) se produz e se desdobra transbordantemente em exibições o tempo todo, numa catadupa de emoções e sentimentos orientados para as mais diversas destinações, inclusive as mutuamente conflitantes.

---

[6] Sem um tom necessariamente pejorativo: também o barroco pode ser chamado de estilo excremencial.

Contra essa cultura do vazio interior constante tenta afirmar-se uma *cultura da identidade*, resultante do desejo e da dificuldade de definir os limites precisos da individualidade. Não se trata mais da cultura da identidade procurada ao longo dos anos 60, isto é, uma cultura da identidade como traço nacionalmente unificador, porém de uma identidade vista ora numa ótica maior ou anterior — a de uma etnia — ora numa ótica menor, a de uma preferência sexual ou a do gênero, ora em ambas simultaneamente. Um rótulo mais atual para designá-la é *cultura da autenticidade*: o que ele designa é a busca de uma visão de mundo e de um modo de estar no mundo que teria sido alegadamente reprimido ou sufocado. A cultura gay se encaixa nessa divisão tanto quanto as que recorrem a rótulos do tipo afro-americanidade e afro-brasilidade.

O par imediato dessa cultura da autenticidade recebe o nome, na fórmula proposta por Robert Hughes para descrever a situação nos EUA[7], de *cultura da lamentação*. A cultura da lamentação, da reclamação ou do queixume poderá também no futuro ser lembrada pelo apelido de cultura da vitimização. Segmentos da população, por motivos variados — crença religiosa, cor da pele, origem nacional, sexo, idade, preferências sexuais etc. — descobrem-se ou declaram-se vitimados. A condição de vítima não é um detalhe num conjunto maior mas uma visão de mundo da qual todo o resto decorre: preferências estéticas, níveis de desempenho, representação de direitos e deveres, figuração do lugar na sociedade e assim por diante. Sua consequência mais visível no campo cultural é a confusão entre a eventual discriminação cotidiana sofrida pelo indivíduo ou grupo no universo da cidadania e a alegada discriminação cultural ou estética contra eles exercida em suas tentativas de expressão. Faz parte da cultura da lamentação a demanda da abolição dos cânones de gosto, dos critérios de qualidade e competência e dos juízos de valor: um certo filme ou romance é bom porque seu autor é, foi ou teria sido vítima de uma opressão racial, sexual ou religiosa e não por este ou aquele fator específico e intrínseco à produção cultural. Esta cultura levou a uma outra, a do politicamente correto, descrita por Hughes como a cultura da ênfase no subjetivo, no ego, uma cultura da cidadania infantilizada segundo a qual os direitos pairam acima dos deveres e destes estão desligados. Uma cultura cujos componentes são extraídos do domínio dos sentimentos e não da razão ou, em todo caso, dos conceitos teóricos.

As culturas da autenticidade e da reclamação são, em seus movimentos de superfície, culturas de afirmação, culturas ativas, o que as diferenciaria da cultura do consumismo e do narcisismo. Na realidade, podem terminar como versões destas ao estimularem a dependência em relação a um molde preparado. "Mais ativa" seria a *cultura da performance*, ou do desempenho, que, sem dizê-lo, decorre do que o antropólogo francês Gilbert Durand considera um dos mitos fundadores da cultura ocidental: o mito do produtivismo. Também esta é uma cultura no sentido estrito em que dela decorre um sistema de valores estruturador do mundo e da vida. Entre seus sinais exteriores mais prosaicos identificam-se práticas como a do cooper, da aeróbica (num sentido mais amplo, o universo das academias de modelação do corpo) tanto quanto a obsessão com os índices de venda, de produção, de circulação, de audiência e assim por diante. No Brasil, um de seus atuais traços evidentes aparece no recurso ao vocativo *campeão* com que muito pai das classes média e média alta se dirigem a seus rebentos homens. Uma das figuras nucleares dessa cultura é a do mundo que se move pela ideia da competição. Seu lema não é mais o carcomido "o importante não é vencer mas concorrer" porém "o importante não é vencer mas derrotar". O mundo é um balanço de perdas e ganhos. O uso do termo *performance* para designar certo tipo de atividade artística, aquela que se "libertou" do suporte material para desenvolver-se livremente no espaço, aqui e agora, com o corpo e através do próprio corpo do artista

---

7) Robert Hughes, *Cultura da reclamação*, São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

que se exibe diretamente ao público e não mais se retira, modesto, para trás de suas imagens ou de assinatura, é significativo como índice da penetração dessa ideologia cultural nos mais diferentes universos da vida contemporânea, pelos quais passeia no entanto um mesmo sentido: a perseguição de um resultado armado em etapas todas elas postas em exibição e em imediata apreciação. Para esta cultura, no domínio do esporte ou da arte, não é mais possível (ou tático) descurar da *evidenciação* do valor; não se confia mais na capacidade de julgamento do espectador, seja ele o patrão, o colega artista ou o visitante de bienais; o valor em cena (e em jogo) é evidenciado e sublinhado em todas as fases de seu processo de desdobramento do valor e, para que não se tenha dificuldade em avaliá-lo, será expresso por um esforço físico que fornece e explicita seus critérios quantificáveis de apreciação[8]. Também esta cultura mantém relações próximas de vizinhança e interação com a cultura do narcisismo (procura da autossuficiência fadada ao autoaniquilamento) e do consumismo (por exemplo, o uso de roupas de certas etiquetas, de alta obsolescência do ponto de vista do estilo) e também ela, portanto, é uma substituta da cultura de massa. Não é o caso de esquecer que um assalto e um ato de terrorismo são, de igual modo, performances e como tais são conscientemente, ou quase, considerados por seus praticantes — de resto para tanto despertados pela iconografia da violência.

A cultura da performance, como a cultura do consumismo, se faz acompanhar necessariamente por uma *cultura da atitude* ou do *comportamento*, singularmente promovida pela TV. Embora haja nessa cultura da atitude ou do comportamento uma boa dose de simulação — se não posso ter esse desempenho, assumo pelo menos a atitude de quem o tem; se não tenho utilidade patente para este produto, uso-o mesmo assim simbolicamente —, a diferença maior entre a atitude ou comportamento e a *coisa real* deve ser procurada na ausência, no caso da atitude e do comportamento, de uma relação estrutural e causal entre essa atitude ou comportamento e um paradigma mais amplo de inserção do sujeito no mundo. Atitudes e comportamentos surgem como fragmentos de uma existência (frequentemente imaginária) desprovidos de todo elo estrutural entre si. Atitudes e comportamentos de hoje são distintos e, mesmo, incompatíveis com atitudes e comportamentos de amanhã, regidos muito mais por valores simbólicos postos a girar em alta rotatividade pelo mercado do que por um capital simbólico acumulado autonomamente pelo indivíduo.

Este indivíduo, aliás, está bem pouco inclinado a construir-se capitais simbólicos próprios, ele que permanece imerso no que Brecht chamava de *cultura do entretenimento*. Hannah Arendt[9] teria preferido abolir a palavra *cultura* desse rótulo por entender que se formou na contemporaneidade uma oposição decidida entre *cultura* e *lazer* diante da qual o homem contemporâneo, dito de massa, buscaria apenas o segundo polo, o do lazer. Em todo caso, essa cultura do entretenimento constitui já um campo bem delimitado e firme capaz de gerar definidas representações do mundo. Um número cada vez maior de falas e frases de estudantes, em particular daqueles provenientes de escolas públicas e de periferia mas não delas apenas, compõe-se não somente de expressões da gíria como de palavras e sintaxes ouvidas nos *talk shows* da TV e nos *spots* e *jingles* publicitários do rádio e da TV. Dito de outro modo, provêm não da leitura, como no passado, mas de outras falas e dos meios de comunicação. Se há algumas décadas os estudantes eram levados a decorar poemas inteiros, hoje, com a aparente necessidade humana de exercitar regularmente a memória não sendo mais satisfeita por uma ideologia da formação escolar que decidiu abandonar o "saber de

---

[8] Há mais de 30 anos, Roland Barthes tratou, em *Mitologias*, do procedimento da arte burguesa que consistia em traduzir em termos visíveis e quantificáveis (a grandiosidade do cenário, o número de figurantes, o trabalho requerido de um ator para a interpretação de uma cena) os eventuais valores estéticos em ação como forma de assegurar ao espectador que ele estava diante de um "bom" produto. De lá para cá, o fenômeno não fez mais do que se exacerbar, assumindo manifestações mais variadas e, por vezes, mais sutis ou, em todo caso, menos evidentes.

[9] Hannah Arendt, *La Crise de la Culture*, Paris: Gallimard, s/d.

'cor'" em nome de um ensino supostamente libertário e conceitual (quer dizer, livre de fatos, datas, nomes e frases ou máximas, isto é: um ensino conceitual que quase nunca consegue ser mais do que etéreo), os jovens ávida e espontaneamente decoram *jingles*, *slogans* publicitários e "bordões"[10] de apresentadores do rádio e da TV. E entoam em coro ou recitam-se mutuamente, com marcada alegria, esses fragmentos inconclusos da cultura não média mas mídia. Integrando essa cultura do entretenimento sem com ela fundir-se a ponto de perder seus traços, aparece, cada vez mais sólida, a *cultura da publicidade*, toda ela baseada nos modos da atitude (a atitude de fumar um cigarro em público, de enlaçar a namorada na rua, de portar-se com os amigos no bar, de balançar o corpo na discoteca) e cimentada no paradigma dos 30 segundos. Este paradigma, princípio motor da publicidade, reza que tudo pode ser dito em 30 segundos, que tudo que vale a pena ouvir não passa dos 30 segundos. É a arrogância da síntese. De procedimento quantitativo ditado pelo preço do segundo na TV, esta formulação acaba sendo apresentada pelos publicitários como norma geral da retórica e instrumento privilegiado da epistemologia contemporâneas. Não é assim, por certo. Quase nada pode ser dito em 30 segundos, quase nada pode ser respondido em 30 segundos. A brevidade não apenas não é em si um bem desejável como pode fácil e previsivelmente transformar-se num modo de ocultamento e deturpação. O jornalismo em geral adotou esse modo de expressão, cultuado não só como instrumento eficaz de informação mas também como procedimento artístico de primeiro plano desde que a literatura modernista — como a de Hemingway — o adotou. As frases curtas fascinaram. Não se pensou muito se esse *curtismo* não estaria apenas representando especularmente (de forma crítica ou não) o pouco fôlego do homem inculto contemporâneo e se não seria mera facilitação do contato entre mentes breves. Não se atenta tampouco para o fato de que, como um ismo, o modernismo como um todo e esse modernismo literário em particular que é o jornalismo — modernismo que *não foi* e *não é* universal: jornais como o *Le Monde* e o *The New York Times* o ignoram amplamente, para sorte de seus leitores — já pode ter oferecido tudo que tinha a oferecer. E que não era muito.

Essas culturas do entretenimento e da publicidade marcam um acentuado ofuscamento da cultura letrada por um novo modo cultural que não é necessariamente o da imagem mas o do som acoplado à imagem. No caso brasileiro, este deslocamento da cultura letrada pode nem ter ocorrido: teria havido, aqui, a passagem de uma cultura oral pré-imprensa para uma outra cultura não da imagem, como foi possível pensar num certo momento, mas para uma cultura audiovisual ou, talvez mais apropriadamente, para uma nova cultura oral, uma cultura oral em segundo grau. De uma forma ou outra, estas formas culturais do entretenimento e da publicidade assinalam distintamente o apogeu de uma *cultura veleitária*, uma cultura da vontade imperfeita, da vontade hesitante, da intenção passageira, uma cultura onde a vontade é exercida com ímpeto e ineficácia, com volubilidade e irreflexão e cuja figura de expressão preferencial seria dada pela palavra *quisera* se as pessoas conhecessem e praticassem essa forma verbal. "Ele quisera mas não chegou a querer; ele quisera mas como não quis, não fez diferença" etc. Outra versão do mesmo fenômeno é o que já se chamou cultura do espetáculo, a ser entendida como cultura da administração das formas verbivocovisuais, na fórmula de McLuhan.

Ainda a destacar o espaço cada vez maior requerido pela *cultura religiosa* em todas suas versões radicais que se estendem do fanatismo evangélico ao fanatismo fundamentalista islâmico e outros fanatismos. Vistos através do tubo deformante da cultura religiosa é que estes tempos surgem decididamente pós-modernos. Se há algo que marcou a modernidade foi o divórcio entre Estado e religião, arte e religião, ciência e religião, ética

---

10) Como nas eleições de 1994 para governador em São Paulo, nas quais um candidato oportunista saiu da obscuridade graças a jingles "religiosos" de imediata aceitação por um público treinado nas facilidades musicais da cultura da publicidade e ávido por mensagens supostamente claras e curtas, quaisquer mensagens.

e religião etc. No entanto, o que se observa hoje por toda parte é um movimento nítido de reocupação dos espaços leigos pelo *espetáculo performante* da religião exibida em público como forma de afirmação de *autenticidades*. A imprensa e a TV nem falam mais da opressão cotidiana exercida sobretudo contra as mulheres na maior parte do mundo islâmico. Todos, em todas as latitudes e longitudes, parecem agora confortavelmente acomodados ao fato de que durante anos Salman Rushdie, quer dizer, um escritor, um homem que lida com as ideias, tem vivido como criminoso ou pária por determinação de um estado terrorista que tem nas mãos, como refém, todo o Iluminismo ocidental. Enquanto isso, o fundamentalismo intolerante se alastra pelo Egito, mata sistematicamente jornalistas e escritores argelinos e nessa mesma Argélia já destruiu 600 escolas públicas em pouco mais de um ano. Nos EUA,essa religiosidade tem vindo ainda, por enquanto, envolvida em plástico e é vendida na TV como um produto qualquer: embora menos temível por voluntariamente colocar-se ao nível de qualquer outro produto, não é possível iludir-se e esperar que se trate de evento epidérmico. Pelo contrário, é apenas uma bomba com um longo estopim cujo detonamento pode ser interrompido ou adiado mas não necessariamente. Os sinais, visíveis também no Brasil, são precisos e eloquentes. A convivência pacífica entre uma modernidade leiga — que não reprime o sentimento religioso individual mas que afirma a neutralidade leiga das instituições públicas — e uma pré-modernidade religiosa intolerante, revela-se sempre mais difícil para os que recusam a hipocrisia. Durante muito tempo a *intelligentsia* ocidental procurou relativizar essas formas de irracionalidade religiosa considerando-as no interior de suas próprias culturas e segundo seus referenciais de origem, a partir dos quais deveriam ser entendidas e aceitas. Fica evidente, agora, que esses modos sacro-culturais não querem ser vistos no interior de suas próprias fronteiras e que a não intervenção da cultura chamada ocidental no interior dessas culturas, diante dos casos de opressão declarada e anunciada contra as mulheres, os escritores, a escola leiga e tudo mais que representa os valores ditos ocidentais, significa, limpidamente, o abandono pusilânime de todos os ideais que durante estes 200 anos têm se empilhado uns sobre os outros em milhões de páginas de livros, nas cabeças das crianças, nas constituições, nos discursos. É como se toda a cultura da modernidade iluminista tivesse se transformado numa imensa cultura veleitária. Esta cultura *quisera* um mundo leigo, um mundo esclarecido, de tolerância. Quisera. Como o mundo não se mostra assim, a cultura ocidental diz "paciência". A passividade diante da intolerância fundamentalista, além de atentória aos homenageados direitos humanos, é suicida.

Modos de oposição não declarada a essa cultura religiosa existem, em todo caso, em variados níveis de qualidade e intensidade, e a *cultura empresarial* ou *corporativa* (*corporate culture*) é um deles. A expressão é menos nova do que parece, tendo um sólido enraizamento em países como Japão e EUA. Inclui princípios de relacionamento humano no interior das grandes companhias, ideários do comportamento da empresa com o público, procedimentos de representação do mundo e das relações a serem mantidas com essa representação (dos quais faz parte a *cultura da performance*, por exemplo) e, também, padrões de gosto estético e cultural referendados por e definidores de categorias inteiras de objetos de arte, arquitetura e equivalentes. Alguns *designers*, como Sottsass, criam móveis — que se poderia descrever como de "gosto publicitário"; cores fortes, formas irregulares, funções disfuncionais, à beira do *kitsch* ou já muito além do *kitsch* — e outros objetos declaradamente voltados para a corporate culture e vendidos em locais frequentados por membros dessa cultura (lojas de *design*, anexos dos grandes museus etc.). São objetos e lugares que pouco ou nada mais têm em comum com os tradicionais objetos e lugares destinados à alta burguesia; pertencem a uma outra esfera de gosto e de afirmação. *Afirmação*, de resto, é uma palavra própria da *corporate culture* e por ela reivindicada: não há mais nenhum pudor na reivindicação desse rótulo como pôde um dia ter existido (nos anos 60, digamos).

Nos tempos do neoliberalismo, a *corporate culture* surge como valor positivo que não se precisa ocultar. A *corporate culture* tem um outro traço peculiar: não é uma cultura "dura" que tenha fronteiras definidas e uma "população" estável; embora não seja uma cultura portátil, que se possa levar daqui para lá, é uma *cultura descontínua*, espacialmente falando, na qual não se está o tempo todo (não se pertence a ela o tempo todo e mesmo no intervalo de tempo em que se pertence a ela não se está nela o tempo todo). A classe executiva dos voos internacionais é um lugar típico da *corporate culture*; a essa cabine diferenciada liga-se, à distância, a sala Vip que os cartões de crédito mantêm nos principais aeroportos e os quartos de hotéis dos circuitos cinco estrelas, aproximados entre si pelos carros do ano alugados e pelos táxis e limusines especiais. Entre um e outro desses lugares, porém, abrem-se grandes buracos de indiferenciação e de cotidianeidade vulgar. É aliás nesses mesmos buracos negros estilísticos (a palavra estilo cai como uma luva na *corporate culture*) que vive, a maior parte do tempo, uma parte expressiva dos membros dessa cultura, que dela participam apenas quando a *serviço da empresa*, da corporação. Não se trata portanto de uma *cultura de imersão*, nem de uma cultura que se carrega consigo mas de uma *cultura prêt-à-porter* encontrada em determinados lugares e situações e que é vestida e desvestida com hora certa, como quando se aluga um traje a rigor. Como a *corporate culture* constitui um *ambiente* com a aparência de um conjunto ou sistema, não se apresentando sob o aspecto da simples sobreposição fortuita de objetos e atos isolados como na cultura do consumismo comum, é difícil dizer se seus efeitos sobre seus membros têm maior ou menor poder de dissociação da personalidade do que os produzidos pela cultura do consumo.

A *corporate culture*, com sua corte de estilistas, *designers*, artistas gráficos — categorias profissionais cujo aparecimento está intimamente associado ao advento dessa cultura — opõe-se também, com forte contraste, ao que um dia se chamou de cultura erudita ou de elite ou, ainda, de vanguarda. Visualmente

não é difícil distinguir entre um artista plástico (por mais que esta expressão seja inexpressiva) e um artista gráfico ou artista empresarial, um *corporate artist*. Os traços deste artista *corporate* (por mais que ele se apresente como um artista plástico) são predominantemente os traços da *ilustração* e da publicidade que a *corporate culture* quer vender como o modo privilegiado de arte da segunda metade do século. E se sua forma é a da ilustração, seu conteúdo é aquele retirado dos jornais, revistas "sofisticadas" e comerciais de TV. Proliferam as exposições de pintura cujas telas oferecem imagens feitas a partir de fotografias publicadas na imprensa ou a ela destinadas, como fotos sobre esporte, arquitetura etc. A *corporate culture* tem representantes em todos os domínios artísticos, das artes plásticas à música passando pelo cinema. Assim como a muzak (música ambiental enlatada, apropriada para o trabalho e para a espera em lugares públicos que frequentam o imaginário da *corporate culture*, como os aeroportos) pertence a essa cultura, filmes inteiros são feitos segundo seus princípios estéticos, como *9 1/2 semanas de amor*, *Orquídea negra* e tantos outros.

Mas não é pelos traços formais exteriores que a *corporate culture* mais se distingue da ex-cultura erudita. Esse traço diferenciador central está no fato de que enquanto a *corporate culture* é uma *cultura de adesão* a padrões, normas e princípios de diversificada natureza (estéticos, éticos, econômicos, políticos), boa parcela da ex-cultura de elite ou vanguarda, sobretudo aquela feita entre o final do século XIX e a Segunda Guerra Mundial (com um período de sobrevivência incerta até o final dos anos 60), era uma *cultura de oposição*, oposição a concepções artísticas em vigor, a instituições públicas, a partidos políticos e ideologias, a regras de comportamento sexual ou ético, ao predomínio do coletivo sobre o individual (ou vice-versa), como o foram a seu tempo o cubismo e o surrealismo ou, numa outra dominante, o psicodelismo hippie da segunda metade dos anos 60. A *corporate culture* não quer opor-se a nada, não lança manifestos, não entra em combates físicos ou conceituais: quer apenas *ignorar*, desconhecer, cavar um nicho para si e mantê-lo intocado, distante física ou imaginariamente da cultura restante. De seu lado, aquela ex-cultura de elite era decididamente *contra*. Sua arma preferida era o desprezo, artistocrata que era — embora um de seus artistas fosse filho de um obscuro professor primário, outro descendesse de uma pequena-burguesa família de negociantes de vinho e assim por diante. Era uma cultura *contra*. Contra a sociedade, contra a modernidade — contra o homem, no limite. Os museus estão abarrotados dessas obras contra e, paradoxalmente, estão sempre lotados pelas pessoas *contra* as quais elas um dia foram feitas. É pungente, e um tanto cômico às vezes, observar os esforços (nem sempre meramente altruísticos) da arte-educação e de alguma ação cultural no sentido de aproximar de certas obras de arte pessoas, segmentos e classes inteiras contra as quais aquelas obras foram inicialmente feitas. De um modo ou de outro, é sob todos os ângulos mais significativo designar essa cultura com o nome pelo qual na verdade ela sempre respondeu e reivindicou: cultura de oposição.

Próxima dessa cultura de oposição, mas com um âmbito muito maior sob um aspecto e mais restrito sob outro, é o que chamo de *cultura do desmanche*[11], a ser entendida sob o mesmo sentido dado ao termo na gíria policial: desmontagem ou canibalização de um carro roubado para venda isolada das peças, a seguir compradas por pessoas que não podem ignorar sua procedência dado o preço reduzido que por elas pagam. O Brasil continua neste momento sob a ascendência dessa cultura do desmanche, que enfeixa numa mesma linha de força todo o espectro cultural definido pela antropologia, das artes à cultura jornalística e à cultura política, da cultura de rua à cultura dos relacionamentos interpessoais, da cultura da mídia à cultura universitária. Fomos neste país, durante décadas, treinados para a recusa de tudo e de todos, acostumados a uma cultura do desespero e do fracasso. Os sinais dessa cultura estão por toda parte, do histórico lema de Chacrinha ("Não vim para explicar, vim para confundir") a índices gritantes como os expostos em "bordões"[12] do tipo "um corpo caído no chão" (para designar um jogador que sofreu uma falta), "de frente para o crime" (indicando uma situação em que um jogador se prepara para cobrar uma falta ou pênalti), "é um animal esse Joãozinho" (qualificando um jogador virtuoso etc.). Mais do que representar uma espécie de logotipo do locutor, essas expressões condensam um certo *espírito do tempo* e refletem (ao mesmo tempo em que reforçam) os traços de uma cultura criminaloide. *Cultura criminaloide* — expressão que derivo de Pasolini — é, de resto, outra versão cultural própria deste momento, para a qual toda atenção que se puder dedicar nunca será excessiva. No período ideologicamente mais denso dos anos 60/70, Pasolini não hesitou em escrever que éramos todos, nesta sociedade ocidental e capitalista[13], criminaloides. De lá para cá, a situação apenas piorou. A cultura criminaloide está por toda parte, patentemente desdobrada aos olhos fascinados e às vezes (cada vez menos) atônitos dos *espectadores* ou veladamente (nem tanto) exposta e cultuada sob a forma (cínica) de denúncia. Ocupa as telas dos cinemas e das TVs, está nas minisséries e nos comerciais, nas arquibancadas dos estádios de futebol e entre os filhos das famílias das classes opulentas e médias. Sob a forma da violência explícita transformou-se, já se disse, em *estilo* contemporâneo. A ditadura iniciada no Brasil em 1964 e a corrupção que com ela se firmou e alastrou são duas faces dessa mesma moeda, que tem livre curso nacional e internacional, no interior de uma mesma cultura (a *corporate* e a da performance, por exemplo) e transculturalmente. Identificar seus sinais exteriores é ocioso, tão numerosos e onipresentes eles são. É uma unanimidade.

---

11) Discutida em outro capítulo deste livro.

12) Expressões usadas repetidamente por locutores e comentaristas esportivos com o objetivo de marcá-los como personalidades singulares.

13) Talvez seja desnecessário destacar que estes rótulos, apontando para determinadas tendências culturais, circulam predominantemente nesta cultura dita ocidental de berço europeu. Muitos dos traços dessa cultura ocidental podem também ser encontrados, por certo, na cultura japonesa contemporânea uma vez que ambas partilham de um desenvolvimento tecnológico capaz de gerar imaginários similares ou assemelhados.

14) George Steiner, *Real Presences*, Londres: Faber & Faber, 1991.

A *cultura da unanimidade* — cultura do óbvio ou de um consenso cada vez mais estreito, para usar uma expressão de George Steiner[14] — é, por sinal, outra versão cultural da pós-modernidade a merecer reflexão. Os cânones do gosto foram e estão sendo definidos (por vezes, forjados)[15] por uns poucos e difundidos em ampla escala como padrões universais indiscutíveis. As *políticas culturais*, que sob este prisma podem ser chamadas de *políticas do gosto*, afunilam-se cada vez mais. Com elas, o pensamento e as ideias. Steiner chega a falar numa oligarquia do gosto, designação talvez não tão apropriada dada a extensão do fenômeno. Exemplo: em 1977, os EUA mandaram ao espaço duas naves, *Voyager I* e *Voyager II*, com a missão de explorar os limites deste sistema solar, o que começaram a fazer dez anos depois quando alcançaram o "ponto" programado. Com elas foram para o espaço uma coleção de objetos representativos da cultura humana com a intenção (dramática) de avisar eventuais extraterrestres sobre a existência de vida humana num certo planeta chamado Terra. Entre esses objetos seguiu a gravação de um prelúdio de Bach, considerado assim como a representação por excelência do gênio de uma espécie. Poderia ter sido uma peça de Beethoven, o que não alteraria esta ideia da unanimidade. Não foi, o que teria feito a diferença, uma obra de Stravinsky ou de Schoenberg. Isso aponta para o fato de que um número limitado de compositores, poetas, escritores, pintores, cineastas condensa em si, cada vez mais, a expressão da humanidade inteira. Os centenários deste ou daquele se sucedem a golpes de campanhas globais que reforçam drasticamente os afunilamentos. A multiplicação dos meios de produção cultural e a proliferação dos "artistas" (que assim são chamados ou assim se autointitulam: nos EUA calcula-se que chegam a 10 milhões de pessoas) trouxeram consigo o efeito paradoxal de provocar a emergência de um consenso quanto ao valor de alguns poucos nomes em vez de favorecer o surgimento de novos valores e variantes. A insegurança e o desnorteamento são o substrato de uma realidade que essa cultura da unanimidade oculta. Estamos numa época em que valores subjetivamente construídos transformam-se em princípios trans-subjetivos graças a um lento processo de destilação maturada ou, posto de outra forma, em uma época assinalada pelo alçamento induzido — ou passivamente consentido — de alguns valores a uma posição de dominação sobre os demais? Será impossível negar, em todo caso, que uma parte considerável da atual produção cultural e artística já nasce sob o selo da unanimidade — quase sempre aposto pelo jornalismo cultural —, num absurdo cujas raízes devem ser buscadas quer na cumplicidade mercadológica e comercial entre mídia e produtores, quer na fascinação "ingênua" que manifestamos quase todos diante das campanhas magnificentes e massacrantes que hoje cuidam dos lançamentos culturais, tanto por ocasião de um leilão de obras de Van Gogh quanto da apresentação de um novo e *ready-made pop star*. As políticas de ação cultural deveriam refletir duas vezes sobre o que conseguiram fazer ou não nos últimos quarenta anos em termos de divulgação da cultura.

Diante deste quadro, designações tradicionais como cultura popular, de massa, pós-industrial, unidimensional, moderna e pós-moderna, globalizante e, mesmo, de direita e de esquerda perdem boa parte da operacionalidade que um dia tiveram[16]. A "cultura de massa" ou "da mídia" não pode mais ser entendida nos termos marxistas relacionados exclusivamente com o conceito de classe social e tampouco pode ser explicada conforme um modelo freudiano ou lacaniano exclusivo. A cultura de massa, tanto quanto a popular e a erudita, é hoje (e já há algum tempo) atravessada por linhas de força diferentes — a da cultura da autenticidade, da reclamação, da performance, do consenso, da

---

15) Harold Bloom lançou recentemente, com seu *The Western Canon: The books and school of the Ages* (Nova York: Harcourt Brace, 1994) sua lista dos escritores que constituem os cânones literários ocidentais — no limite, universais.

16) Espero que este texto seja lido como uma revisão (não exatamente uma renegação mas uma recontextualização) do que publiquei inicialmente em 1980 sob o título *O que é indústria cultural*.

oposição — que a ligam com a cultura a seu lado *sob algum aspecto ou dimensão*, num movimento de criação, não de novas *estratificações*, mas de novas *cintilações* cujo sentido, embora deslizante, não é inteiramente inapreensível. Ensaiar uma reflexão sobre essas cintilações é a condição imediata para escaparmos da condição de zumbis culturais em que nos transformam não apenas a mídia que se assume declaradamente como cultural mas, também, essa outra mídia cultural global em que se transformam o mundo e a vida.

Muitas das designações destes novos modos culturais foram criadas pelo jornalismo cultural. O espírito do tempo, isto já foi mais de uma vez apontado, é o do jornalismo. Mais: talvez o espírito do tempo seja o jornalismo. De instrumento técnico e empresa comercial que um dia possa ter sido, o jornalismo transformou-se em projeto de conhecimento e modelo de representação do mundo e da vida, modelo que *formata* — quer dizer: que prepara para o recebimento de informações, que estabelece os limites para o recebimento dessas informações, que apaga totalmente informações anteriormente recebidas para que novas informações possam ser aí gravadas — nossa recepção, nossas sensações, emoções e ideias. O jornalismo, com seus princípios estilísticos, seus manuais de redação apresentados e tomados como *erzats* perfeitos dos antigos sistemas lógicos e filosóficos e dos esquemas legais e éticos, deixou de ser o quarto poder republicano para assumir a função de codetentor (às vezes, detentor exclusivo) do poder central. Se nos anos 60, pano de fundo para estas considerações sobre os novos modos culturais, foi possível falar num "complexo industrial-militar" hoje é obrigatório falar num "complexo jornalístico-financeiro". Sob esse aspecto, se não sua natureza pelo menos sua atual tendência totalitária é inconfundível — mesmo que esse totalitarismo se revista de alegadas intenções humanitárias. Contra o jornalismo não há recurso: nenhuma apelação judicial ou informal, necessariamente *post-facto*, tem o poder de anular ou reverter a sentença jornalística. É imensa a força desse traço na formação das tendências e consciências e na (quase) simultânea liquefação e anulação delas todas por outras tendências e consciências mais novas ou, em todo caso, mais recentes. As imbricações profundas (às vezes veladas, para não dizer subterrâneas) entre o jornalismo e a ciência, o jornalismo e a arte, o jornalismo e a universidade (aquelas entre jornalismo e política e entre jornalismo e economia são mais evidentes, parece) estão ainda, largamente, por pesquisar. O que se pode dizer desde logo, e isto deve dar a exata dimensão do fenômeno, é que a expressão "jornalismo cultural" revela-se consideravelmente tautológica — porque *jornalismo* é, em ampla medida, apenas um outro nome atual para *cultura*, o modo atual da cultura...

O imaginário do desmanche

É uma situação paradoxal: existe no Brasil um esforço visível — embora intermitente e quase sempre errático —, por parte de indivíduos, instituições privadas e públicas, no sentido de abrir para o maior número de pessoas as portas dos *templos* da cultura. Mais as portas das bibliotecas do que as dos museus, mais as da música popular do que as da música erudita, mais as da recepção do que as da formação e criação, é verdade. De todo modo, é um esforço visível. Quando essas portas se abrem, no entanto, o que ocorre a intervalos, de modo incerto e sob controle, desaba sobre essas pessoas a catadupa de uma cultura que é feita, em mais de um aspecto, contra elas. É uma questão que se deveria destacar: há no Brasil uma tendência da produção cultural para apresentar-se como feita frequentemente contra o homem, contra a sociedade. Uma cultura movida por uma estética (portanto uma ética) de oposição — não só uma oposição a cânones culturais anteriores e, eventualmente, aos grupos que se eternizam no poder, como uma oposição ao homem comum e sua cultura e à cultura da nação como um todo. Sob esse aspecto, esta é uma cultura moderna. Uma cultura que tem, como se costuma dizer, uma longa tradição de inovação. Uma cultura que ostenta, visíveis, as marcas de uma certa modernidade iluminista.

Mas os sinais da modernidade esgotam-se quase nesse único traço, o do rompimento e da renovação — o que não permite que aquela modernidade se configure aqui na inteireza de sua proposta inicial. Modernidade é inovação mas modernidade é, ou foi, também o desejo do Esclarecimento — o desejo de esclarecer-se e ao próximo. Esclarecer, palavra talvez mais precisa e direta do que *iluminar* quando se pretende significar a opção de promover a difusão da cultura para alcançar-se, como escreveu Montesquieu, a formação do bom gosto, entendido como ampliação da esfera de presença do ser. Outros países terão constituído, nestes duzentos anos, culturas de esclarecimento, culturas que pretenderam sustentar o esclarecimento. No Brasil, a cultura da modernidade raramente promoveu esclarecimentos. O tv-jóquei Chacrinha cunhou uma das mais expressivas frases da cultura brasileira contemporânea: "Não vim para explicar, vim para confundir". Esta asserção de bíblicas ressonâncias é a real divisa da indústria cultural no Brasil, em particular a TV, e expressa também, senão os propósitos, pelo menos os resultados a que chegou parte considerável da cultura dita erudita neste país. Que a indústria cultural proponha-se antes a confundir, não resta a menor dúvida. Que outras *instituições* nacionais, dos partidos políticos à mentalidade artística passando pelos órgãos públicos de cultura e educação, é um ponto não menos pacífico.

Não apenas a cultura industrializada, também a cultura erudita brasileira tem sido fundamentalmente uma cultura avessa ao programa da explicação. Discorrendo sobre a figura do crítico de arte, Mallarmé, um dos inventores da modernidade, escreveu que o crítico não passa de alguém que se ocupa de algo que não lhe diz respeito. Esta tirada (que levada a suas consequências extremas refere-se a todo o público da cultura), não pode ser confinada nas fronteiras de uma observação episódica num dia de mau humor do poeta da pontuda vanguarda moderna. É uma observação que na verdade anuncia o verdadeiro e talvez único interlocutor do homem de cultura da modernidade: seu par, seu semelhante, seu amigo e seu irmão: o outro poeta, o outro romancista, o outro dramaturgo. "O que quer de minha obra essa gente para a qual ela não foi feita?" No limite, o produtor cultural da modernidade, pelo menos brasileira, admite que apenas mais uma instância, além da ocupada pelos criadores, se ocupe de sua obra: o Estado — o Estado como agente financiador da produção e da divulgação. Alguns produtores culturais, como os cineastas, apresentam essa prestação estatal como a justa contrapartida da comunidade a seus esforços de construção de uma cultura nacional que materializa o imaginário coletivo e o defende. Outros, como os artistas plásticos, não chegam sequer a racionalizar a justificativa da presença do Estado em apoio da cultura. Apesar de terem as artes plásticas, no Brasil, caído a seu mais baixo nível de significação cultural e social nos últimos vinte anos e se transformado em tema de interesse exclusivo dos próprios artistas, galeristas e seus escassos compradores (ou talvez exatamente por isso mesmo), o artista plástico, em particular o "de vanguarda", tem sistematicamente recusado todo bom-mocismo, toda concepção humanista pré-moderna e todo humanismo-iluminista moderno e se declarado indiferente, e até contrário, a qualquer aproximação entre sua obra e o público. Basta-lhe que o Estado compareça com seu apoio à produção, vista como um fim em si.

Não é incomum que o homem de cultura brasileiro — e "homem de cultura" ainda é expressão preferível a "produtor cultural", por ser ainda ralo o tecido da produção cultural no Brasil — se apresente de fato, ou pretenda um dia mostrar-se, como uma espécie de entidade mefistofélica sobrecarregada com todos os sinais que a definem como tal: cínico, altivo, zombeteiro, negativista. Em suma, todos os atributos do intelectual... pós-moderno. Ao contrário daquele criado por Goethe, porém, o Mefistófeles brasileiro apresenta-se como uma espécie de espírito não dialético, incapaz de assumir, mesmo que apenas *ad argumentandum*, a defesa de teses positivas que seu Fausto se sente momentaneamente incapaz de promover. Um Mefistófeles que maneja a ironia, a troça, a pilhéria, o pedantismo, a intolerância e o desdém como armas inerentes e inevitáveis à sua existência e sua função "esclarecedora". Essa figura mefistofélica encontra na "imprensa cultural" seu domínio por excelência. Será inadequado reduzir todo o conjunto brasileiro dos "homens de cultura" ao quadro de traços que compõem o corpo da "imprensa cultural". Mas será igualmente equivocado descartar essa imprensa como irrelevante e não significativa na dinâmica cultural. Pelo contrário, ela é índice pertinente de um

sintoma generalizado, repleta como está desses mefistos cuja autoproclamada missão é erguer-se contra quase tudo e contra quase todos. Um e outro nome virão de imediato à memória do leitor. Mais que nomes individuais, importa sublinhar que não se trata de casos singulares, desvios da norma corrente: nosso sistema cultural decantou longamente essa personagem. A figura do intelectual que diz "não" será vital ao equilíbrio de uma cultura. Um intelectual, um homem de cultura que diz "não" o tempo todo, porém, em pouco ou nada se distinguirá dos "homens para todas as estações" que dizem "sim" a quase tudo, eles que povoam em proporção significativa a política e o mundo dos negócios brasileiros e que são correntemente confundidos, em épocas sisíficas de desespero e desencanto, com nossas "reservas morais". Tivemos recentemente, em nossa história, dois desses homens-de-todas-as-estações: um que, por eleições indiretas eleito presidente, morreu antes de assumir (Tancredo Neves, sobrevivente de inúmeros governos anteriores) e outro não menos sobrevivente de diferentes esquemas políticos e que morre miticamente no mar em meio a uma tempestade política ao final da alucinação do período Collor (Ulysses Guimarães, deputado eterno, homem da negociação). Estes dois desaparecimentos pintados com as cores da tragédia representam um papel de valor duvidoso no cenário do imaginário brasileiro na medida em que reforçam o desejo por personalidades desse tipo, consideradas as mais apropriadas para "salvar" o país. Entre o não sistemático e o sim como princípio, uma cultura — e uma nação cultural, e uma nação, simplesmente — encontra obstáculos redobrados a superar.

Esse homem de cultura que diz sempre "não" é um homem moderno pela metade. Como nada nem ninguém existe pela metade, esse homem corre o risco de, culturalmente, nada ser. O moderno pela metade, em nosso caso, é antes de mais nada o moderno que reivindica apenas um dos polos da modernidade, o da inovação, deixando de lado o outro sem o qual a modernidade não vinga: o da tradição. A recusa da tradição está longe de constituir-se numa inevitabilidade. Prova é a dinâmica da cultura japonesa contemporânea, que não diz nem *sim*, nem *não* a tudo mas retira — ela que propriamente não passou pela viravolta iluminista tal como o ocidente europeu a concebeu — de cada nicho cultural aquilo que pode favorecer tanto a vertente da renovação quanto as da expansão e difusão, que perfazem o projeto do Esclarecimento e que permitem a integração cultural de uma nação, quer dizer, sua construção sobre bases éticas nas quais todos e cada um podem reconhecer-se. Este trabalho cultural dialetizante entre o velho e o novo, entre o fugir para a frente e o não esquecer de consigo levar os outros, é visível no modo como, um pouco por todas as especialidades, opera-se no Japão com os três vetores visíveis em toda cultura contemporânea: o clichê, o *kitsch* e o simulacro. É o modo como, assumida e declaradamente, atua, por exemplo, o arquiteto Arata Isozaki, autor de edificações exemplares da cultura arquitetural japonesa do momento. Isozaki não recusa, como fonte de alimentação, o clichê, isto é, o padrão, o conhecido, o tradicional, aquilo que em princípio nada mais diz que possa mover a sociedade mas que, mantendo-a sobre suas bases, pode ainda impulsioná-la (e só assim essa impulsão se torna possível). Um portal antigo, um templo do século XVI condensam o passado cultural e contêm as bases de uma futura proposição. Trabalhar com esses estilemas, ou, mais que isso, com esses verdadeiros mitemas, não é uma obrigação para o homem de cultura: é, "apenas", o instrumento de que ele se servirá se quiser revelar-se culturalmente significante. Nem o *kitsch*, componente já agregado a nossa cultura de modo irremovível, é para ser menosprezado. O *kitsch*, como o vê Isozaki, é esta infinita variação industrializada (quer dizer, contemporânea) de temas familiares, demasiado familiares, que circundam a vida do japonês. Mais do que apenas resultado e portador do mau gosto, o *kitsch* é a produção em massa suficientemente variada para atender às exigências do mercado de massa. *Kitsch* são os prédios quase-circenses em seu futurismo felliniano onde se pratica a mania japonesa do *pachinko*, ou os motéis feitos para o

amor encenado à enésima potência, ou os prédios de restaurantes verticais, ou a arquitetura padronizada que invade o território urbano por todos os lados. E o simulacro — tão deslumbradamente dissecado pela crítica inquisitorial e masoquista de intelectuais franceses instalados a meio caminho entre uma modernidade que não mais reconhecem como sua e uma pós-modernidade que tampouco lhes pertence porque, para nosso gozo maliciosamente vingativo, só conseguem encontrá-la no Oriente ou nos trópicos subdesenvolvidos — não surge aos produtores de cultura japoneses sob os sons dramáticos da trombeta do apocalipse, como se fora uma radicalização da modernidade que acabará por voltar-se contra si mesma. O simulacro, de cuja esfera não se exclui a arte erudita ou de vanguarda, é entendido por Isozaki como o receptáculo por excelência do desejo da contemporaneidade, em sua ingenuidade, em sua ilusão e em sua aspiração legítima a uma tecnologia servidora, e não ditatorial. A fusão desses três componentes da dinâmica cultural parece a materialização possível da aspiração moderna da combinação entre a inovação e a tradição. Há, neles, uma rede de qualidades pedestres, como as chama Isozaki, qualidades terra a terra, que só na aparência são negativas. A prática cultural exercida a partir de todas elas, ao mesmo tempo, será particularmente significativa quando o foco dos programas produtores e das políticas culturais, diz Isozaki, virar-se na direção da produção de uma cultura mais *lowbrow* do que *highbrow*, das artes aplicadas mais que das artes puras, da arte popular (não necessariamente populista) mais que da arte elitista. Isto, de fato, a cultura japonesa parece fazer, a cada dia: diversamente do que ocorre com um carro francês, que poderia perfeitamente ser um carro da Polônia ou da Espanha, um carro japonês com toda evidência só poderia ter sido feito dentro da cultura japonesa porque dela tem todos os sinais exteriores, assim como a luminária de parede do prédio pós-moderno de um museu no interior do Japão é visível e reconhecidamente japonesa, tanto quanto o é o visual de um aparelho de som hipermoderno. Há, em todos esses objetos, como em sua arquitetura, algo que liga o

Japão arcaico ao Japão ultracontemporâneo. Algo que o estudante de arte da Universidade de Tóquio pode identificar tão bem quanto o balconista de uma loja de departamentos da província. O período de dois séculos e meio em que o Japão ficou fechado ao Ocidente, encerrado em pleno século XIX, terá contribuído para essa opção de buscar primeiro no clichê (a tradição), depois no gosto da massa e, finalmente, nas fantasmagorias da tecnologia, a saída para uma cultura que, hoje, sabe conversar com sua terra e a dos outros. O passado recorre a cultura japonesa atual, sem ser elevado a um plano predominante, e entra em contato com seus reflexos possíveis na contemporaneidade e suas eventuais reverberações futuras. O Japão não é, claramente, o paraíso cultural: tanto quanto outros países, também o Japão é uma sociedade classista com tudo que isso significa e com algo a mais que lhe é próprio, como a gerontocracia e o papel ainda de todo secundário representado pelas mulheres, sem mencionar o esnobismo e a pedanteria cultuados por intelectuais, burocratas e financistas igualmente. Mesmo assim, é no Japão que a ligação entre inovação e tradição se faz do modo talvez mais intenso, permitindo a construção de um *imaginário da entente* e a consolidação de um nação cultural. O que uma cultura assim gerada forma é um *lençol antropológico*, um canal sólido, uma rede de segurança que abriga as mais variadas e arriscadas tentativas nos mais diferentes sentidos: sejam o que forem, estas ousadias parecem apenas reforçar o lençol, em vez de destruí-lo.

É certo que a aposta numa convergência entre artes eruditas, artes populares e artes industriais, à procura de uma nova arte para a massa, já foi tentada neste Ocidente por grupos como o da Bauhaus. Mas, sob este aspecto a experiência da Bauhaus foi um desolador fracasso provocado por seu excessivo atrelamento ao imaginário cultural ilumino-elitista voltado para a busca insistente de uma modernidade rompida com a herança acumulada pela tradição e fundada na crença de que seria possível forjar um novo estilo de trânsito universal pairando acima de todas as particularidades vernaculares. É fato que esse insucesso deveu-se também, sem dúvida, numa parcela menor, aos limites políticos à sua ação na Alemanha e, com peso bem maior, à sua posterior adesão, na fase americana de sua existência, aos interesses mais das grandes empresas e dos clientes do que às necessidades reais da população. Sua preocupação com a inovação formal e tecnológica foi muito mais consistente e determinante do que sua atenção às matrizes culturais em que sua produção viria enxertar-se.

As inovações tecnológicas não são, na cultura japonesa, obrigatoriamente encaradas como um malefício. No caso brasileiro, as proposições tecnológicas inovadoras na cultura e na educação não apenas tendem decididamente para o polo contrário ao do Esclarecimento cultural como não encontram resistência numa contraproposta cultural, que sequer chega a existir por prevalecer a crítica-recusa fincada na monotonia do não sempre repetido. Alguém dirá que a economia brasileira não permite a produção de uma *low cult*, como defende Arata Isozaki, com a aplicação do clichê cultural à produção em massa de objetos cotidianos; nem de uma *midcult* resultante da exposição desses bens aos códigos da cultura erudita. O exemplo do cinema brasileiro, literalmente desmontado desde a intervenção diversionista e mistificadoramente liberal do governo Collor (que, se não teve o apoio trombeteado de intelectuais em busca de uma renovação doutrinária, contou em todo caso com o silêncio aprovador de muitos deles) é significativo desta dificuldade de produção de um bem cultural de mais ampla penetração. Aceita essa visão ideológica da economia, satisfazem-se as boas almas na reiteração de um esquema quase rigorosamente belestrístico (em todas as artes) a se comprazer na manutenção de uma concepção fechada de formas culturais fortes em poder de inseminação, quando transformadas em elementos de multiplicação, mas de pouco ou nenhum apelo cultural vivo quando praticadas como cultos autojustificadores.

Com isso, e este será um dos aspectos mais graves da questão, aumentam-se as distâncias culturais no país — as distâncias entre o produtor e o consumidor, a capital e o interior, o litoral e o "país profundo", a cidade e o campo, o sul e o norte, o pobre e o rico, o letrado e o analfabeto, o mercado e o Estado e assim indefinidamente. Talvez nunca, em sua história, as distâncias culturais neste país tenham sido tão acintosas quanto hoje. Os privilegiados aprofundam o fosso que os separa do restante da população e cada um dos grupos fecha-se em sua experiência restrita. Os que, por exemplo, passaram a infância e a adolescência no interior, nas décadas de 40 e 50, foram em sua grande maioria levados a acreditar (por um sistema de ensino público ainda de qualidade porém de horizontes culturais limitados e por todo um contexto cultural acanhado) que a única forma de cultura louvável e possível era a literatura — num país de analfabetos onde a tiragem média de um livro naquela época, como hoje, não ultrapassava três mil exemplares. Naquele momento de tentativa de definição "moderna" do país, apenas uns poucos moradores dos grandes centros urbanos, ligados na maioria à classe média, podiam permitir-se o sonho com a "arte do século XX", como adequadamente foi o cinema definido tanto por Lênin como pelos comerciantes da Holywood. Não houve então, como não há agora, nenhum esforço público para, diminuindo a distância cultural entre capital e interior, entre uma classe e outra, entre a geração mais velha e a mais nova, atrair as gerações jovens para as novas formas culturais. Quase não era possível nem mesmo sonhar com o diferente, com o contemporâneo. O fato de um ou outro ter furado essa barreira cultural, como Humberto Mauro em Cataguases ou Glauber Rocha na sua Bahia, confirma a regra geral da *distância cultural*. Impossibilitar um sonho é a mais arrasadora distância cultural que pode existir. Quando a televisão se inicia no país, na década de 50, ela cairá em sua maior parte nas mãos de profissionais do rádio semiletrados ou semiculturalizados, embebidos de uma ideia cultural velha, preparados mais para o comércio do que para a aventura da arte ou do lazer e oriundos de um limbo cultural que não os qualificava nem como membros de uma elite, nem como intelectuais orgânicos da classe popular de onde na maioria haviam saído. O resultado foi, durante muitos

anos e ainda hoje, a repetição de programas de "rádio televisado", explicável em parte por uma questão econômica mas que a ela não se reduz. Foi necessário esperar que jovens estimulados pelo contato com as novas tecnologias eletrônicas, e pelo cinema, viessem duas décadas mais tarde permitir à televisão brasileira a possibilidade de dar o salto de qualidade técnica hoje ensaiado. Mesmo assim, essa porta foi apenas entreaberta — porque não há escolas de TV equipadas para permitir novos ensaios gerais a um número significativo de realizadores. A formação desse tipo de recurso humano é garantida quase exclusivamente pelas agências de publicidade, manipuladoras dos recursos econômicos exigidos para a detenção da tecnologia de equipamentos sempre renovados. Mas esta não é uma alternativa culturalmente válida, uma vez que os interesses da publicidade nunca, ou quase, são os interesses da cultura. Há, aqui, mais do que um descaso da educação diante da cultura contemporânea, um apego inconsciente a modelos (e valores) educacionais completamente corroídos, o que só faz aumentar a distância cultural entre os jovens (formados ou não) e a cultura que a sociedade respira ao à qual ela aspira.

Um papel de destaque neste jogo de recusar o elo com a tradição ao mesmo tempo em que esquizofrenicamente se nega a inovação (entendida canhestramente como simulacro, como degradação), bem como se repelem as alternativas da cultura massificada, cabe à nossa universidade — tão europeia em seu iluminismo que foi, senão fundada pelos franceses, em todo caso, e a pedido nosso, sustentada com *hardware* (pessoal especializado) e *software* (as sucessivas ideologias) fornecidos pela cultura francesa mais fortemente iluminista. Essa universidade trópico-iluminista (fundada por uma iniciativa *benemérita* da classe dirigente "ilustrada" preocupada com a formação de quadros que perpetuassem sua visão de mundo e do Brasil) revela-se desde logo herdeira e depositária mais que fiel do que havia e há de mais conservador na cultura francesa — o que, em nosso caso, assumiu a forma, paradoxal apenas na aparência, da preservação das atitudes vanguardeiras na arte e na cultura em geral. Assim é que, até os dias de hoje, na USP, maior universidade brasileira (que, de passagem, ainda vê com maus olhos a arte e a cultura não científica, a tal ponto que essa mesma universidade será uma das únicas do subcontinente brasileiro a entrar no século XXI sem contar com um instituto de artes), o departamento de artes tem considerado como único objeto válido de estudo e pesquisa a arte de vanguarda moderna ou contemporânea, deixando inteiramente de lado a arte dita "acadêmica", no entanto de larga significação para o país. Enquanto isso, o departamento de música entendia como legítimo, até há bem pouco tempo, apenas o ensino e a pesquisa da música erudita feito através do piano, não deixando espaços para instrumentos populares (como o violão, que a bossa-nova imortalizou) e para harmonias e melodias populares. Na década de 20, Mário de Andrade já se erguia contra a "pianolatria": seus brados continuam abafados por sonoros golpes de pedal no mais imperial dos instrumentos. E o departamento de cinema, criado na década de 60, apesar de recente reorientação passou mais de vinte anos voltado para a formação de diretores de cinema, quer dizer, de autores de um cinema de elite... que mal podia ser feito. Enquanto isso, o departamento de rádio e TV ficava inicialmente entregue aos esforços limitados e conservadores do velho pessoal do rádio, sem perspectivas culturais além das fornecidas pelo pior clichê e pelo mais desbastado *kitsch*. Dificilmente o quadro poderia ser mais emblemático da situação de esquizofrenia cultural em que temos vivido e que é responsável por uma modernidade de fancaria e pela incapacidade para ouvir o som e a voz (e cada vez mais, a fúria) das ruas e com elas entabular uma conversação cultural. De um lado, patriarcalismo e paternalismo ("a cultura boa deve ser cuidada e isso exige uma circulação restrita"); do outro lado, o desinteresse pela cultura que o povo dá um jeito de proporcionar a si mesmo. Entre outras coisas, o resultado é, por exemplo, a marginalização de toda pintura "não de vanguarda", "não inovadora", que não consegue penetrar nos muros da universidade nem como objeto de estudo e se vê confinada aos

limites turísticos e depreciados das praças dominicais (como na Praça da República em São Paulo). Uma sensível reforma conceitual é requerida, não apenas dentro da universidade como na camada intelectual que extravaza seus muros. Inútil continuar pensando numa política cultural apenas para o receptor; uma política cultural para os produtores é a condição básica para que a primeira possa efetivamente ser operacional. Não se trata de impor rumos à produção cultural e, menos ainda, de cerceá-la em suas manifestações: a cultura dita superior, ou erudita, assim como a arte de vanguarda, não tem menos valor do que a cultura chamada popular, para usar estes termos que quase nada mais dizem. Trata-se apenas (e este "apenas" é um universo) de fazer com que o ensino universitário mergulhe no Iluminismo real — melhor: no Esclarecimento real —, se é isso que se busca, e se torne uma expressão de seu tempo. A falácia do ensino liberal tem de ser continuamente denunciada: não será jamais suficiente apenas abrir a biblioteca das universidades para que os intelectuais em formação tenham acesso a todas as visões e realidades culturais; trata-se de criar-lhes as condições imediatas para que consigam enxergar toda uma margem de sua cultura que foram treinados a não ver.

Outro sinal claro do modo, de todo insatisfatório, pelo qual a universidade brasileira entende sua relação com a cultura é dado por sua preocupação exclusiva com o produtor cultural e seu alheamento diante de duas outras dimensões do projeto iluminista (que ela no entanto diz defender): a dimensão expansiva, cujo estofo é constituído pelo intuito de estender o conhecimento e a circulação dos bens culturais (e não apenas apoiar a produção), e a dimensão democratizadora, voltada não só para a multiplicação das fontes de educação como, sobretudo, para a difusão da arte. Em outras palavras, a universidade tem até agora formado artistas e produtores culturais sem se ocupar com a preparação daquele profissional que fará a necessária ponte entre o público e os bens culturais gerados por aqueles artistas e produtores. Na universidade gratuita, um jovem pode preparar-se para vir a ser um artista plástico, um músico, um cineasta, um ator, um dramaturgo, sem que a universidade lhe peça contas sobre suas intenções de partilhar, ou não, sua produção futura com a comunidade que lhe pagou os estudos. Formado, esse produtor cultural se voltará para sua carreira privada e nada mais lhe dirá respeito além disso. Provavelmente, é só o que ele pode ou deve fazer. Mas não é apenas isso que a universidade tem de fazer. Ao lado da preparação do artista individual, cabe à universidade a formação do mediador cultural, daquele que criará as condições para que um público amplo invente seus próprios fins em contato com uma cultura gerada quase sempre longe dele, acima dele e alheia a ele. Não se entende uma cultura moderna sem instituições como os museus, as bibliotecas públicas, os centros de cultura. O problema é que estas instituições há muito deixaram de ser receptáculos passivos de cultura, depósitos onde os bens culturais são expostos a quem quiser conhecê-los do modo como puder conhecê-los, como ocorria no passado. A figura do agente cultural, do animador cultural, do mediador cultural ou outro nome com que se queira chamá-lo, tornou-se uma exigência do público e da própria dinâmica cultural. A universidade brasileira, no entanto, a tem ignorado olimpicamente. Secretarias de cultura e instituições privadas vêm, há anos, tratando de preparar como podem, e quando podem, esses recursos humanos necessários ao azeitamento da dinâmica cultural. A universidade, porém, evidenciando mais uma vez os tons paternalistas e patrimonialistas que a tem orientado ao longo da maior parte de sua existência, existe apenas para dar chance de nascimento ao artista que, mais tarde, produzirá obras das quais apenas uns poucos se apossarão. Em outras palavras, mesmo que a universidade entenda a cultura como um patrimônio, os indícios são que ela não a entende como um patrimônio público. Patrimônio é entendido pela universidade no seu sentido mais arcaico: aquilo que, para ser formado, implica retirar de circulação os bens que o integrarão. É dessa lógica que participa a formação do produtor cultural na universidade. É possível vislumbrar, no máximo, iniciativas isoladas na direção do treinamento universitário do mediador cultural, sempre escondidas em disciplinas isoladas, quando não optativas, que não têm força suficiente para propor-se como um verdadeiro campo de treinamento. É um quase escândalo cultural. Não basta que a universidade prepare professores para o sistema educacional. Uma dinâmica cultural, como uma nação cultural, para ser feita requer mais do que educação: exige uma prática cultural que escapa aos limites estreitos do processo educacional, prática a que a maioria da população não consegue se entregar sozinha e que o produtor cultural sozinho não tem condições de estimular. Há uma especificidade na função do mediador cultural que a universidade até agora ignorou — numa ignorância que sem dúvida não é fortuita mas se encaixa com precisão no interior do programa mais amplo que a universidade se outorgou.

Seria preciso destacar, ainda como indício da atitude patrimonialista particularizante da universidade, que também até agora, ou até há bem pouco, esse produtor cultural por ela formado não se destinava ao mercado, não incluía o mercado em suas preocupações, não se interessava pela criação de um mercado. Preparar para o mercado era visto como uma atividade espúria (já que a cultura deveria ter objetivos mais elevados), ou sem sentido, uma vez que inexiste um mercado de cultura no país. Um músico é formado para uma música sem mercado — a música erudita, sustentada pelo Estado —, um artista plástico é formado para um falso mercado de arte, um cineasta é (ou era, até ontem) formado para realizar um filme de arte que ficaria nas prateleiras. A produção para o mercado ficava por conta da iniciativa privada (às vezes, não apenas a produção como a própria preparação para a produção: a Rede Globo chegou a ter seu próprio centro de formação de dramaturgos). Enquanto numa politécnica prepara-se um engenheiro para o mercado, o que é visto como natural, numa escola de artes não se prepara um profissional para o mercado (o contrário seria visto como atrelamento da universidade às suspeitas necessidades comerciais). O preconceito contra o mercado é, de fato, claro e excessivo. E construído sobre a errônea ideia de que uma cultura de elite pode sobreviver sem que por baixo dela, servindo-lhe de apoio, exista uma cultura de mercado. Uma nação cultural solicita gênios mas não pode passar sem os medianos, sem uma literatura mediana, um cinema mediano, uma música mediana, um teatro mediano. O desprezo votado pela imprensa cultural a figuras de escritores medianos como Jorge Amado e Rubem Fonseca (em sua fase de *best-sellers*) ou a um cinema como o da Atlântida, só reforça o equívoco em que afunda a universidade, incapaz, neste aspecto, de fazer a ponte entre a cultura e seu povo. As opções "Estado x mercado" e "mercado x elite" (quer dizer: mercado x cultura) são falsas opções. Na sociedade contemporânea, o mercado não vive isolado do Estado assim como a cultura de elite, que a universidade acerta em amparar, só o é se houver espaço para uma outra cultura. A universidade brasileira parece ainda não ler acordado para estas evidências.

É nesse universo de equívocos nada ocasionais que a universidade forma, de um lado, o produtor cultural que tem as costas voltadas para o mercado e, de outro, o jornalista que, nas páginas da imprensa cultural, terá horror ao esclarecimento e dirá *não* sempre que puder (sobretudo à cultura nacional, uma vez que aprendeu a não reconhecer nenhuma ideia de nação cultural e não se sente pertencer a nenhuma em particular mas sim a uma cultura universal que na verdade tem marcas nacionais bem definidas: as dos países culturalmente hegemônicos...). A criação das escolas de comunicação e arte foi simultânea, no Brasil, à exigência de diploma profissional para o exercício do jornalismo feita pela ditadura militar. O fato de terem passado pela universidade esses jornalistas (que são, em princípio, mediadores culturais indiretos, por contraste com aqueles que lidam pessoalmente com o público a que se destinam, em museus e centros de cultura) deveria fazê-la meditar sobre o conteúdo da caixa negra na qual os coloca por quatro anos. Como se vê a partir do pouco que aqui é dito, não é preciso recorrer a esforços peculiares de análise para decifrar o conteúdo dessa caixa, sua origem e seu intento.

Repete-se com considerável frequência que a televisão brasileira conseguiu, através da telenovela (e de algumas séries curtas), aquilo que a cultura ainda chamada erudita, se tentou, não alcançou: um modo de entrar em contato com o imaginário popular, alimentando-se dele e alimentando-o como forma de cultura atual, gerando a *low cult* ou cultura de mercado como a buscada por Isozaki. A cada dia fica patente, porém, que na maioria dos casos o que essa produção cultural televisiva poderá fazer é atualizar a população brasileira quanto às preferências narrativas do século XIX, na pior forma que elas puderam assumir e com toda a carga de suas mais redutoras simplificações de personagens, tramas e contextos, suas esquematizações de princípios estéticos e valores, sua opção pelo discurso fechado e não ambíguo — tudo, enfim, que se opõe ao que ficou conhecido como a proposta da modernidade. E fica desde logo assentado que a simples tradução dessas técnicas e princípios arcaicos nas imagens novas da tecnologia eletrônica jamais poderá configurar um caso de modernidade plena mas, muito frequentemente, exemplos do mais perfeito *kitsch*[1]. Quanto aos amplos efeitos culturais dessa programação, fala muito bem o recente caso do assassinato de uma atriz de telenovela por seu parceiro na mesma produção. Ambos representavam, na novela, um par amoroso formado por uma jovem, simbolizando a parte positiva, "moderna", da relação, e um rapaz, tipificando o indivíduo ultrapassado, presa de seus ciúmes "arcaicos". Quando, na vida real, na qual aparentemente mantinham um relacionamento amoroso, o ator assassina a atriz, sua colega de novela, o caso foi visto pelo principal suplemento cultural do país como um exemplo de "vingança do real". O que houve, na verdade, foi exatamente o contrário: a reafirmação da

---

1) Como na tola e mistificadora adaptação de *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, para a TV: um dos pilares do livro é a ambiguidade envolvendo a atração sexual entre dois personagens, de natureza aparentemente homossexual mas ao final revelada como heterossexual; na TV, a imagem do rosto da conhecida atriz encarregada de representar uma das personagens centrais destruía de imediato, e desde a publicidade prévia da série, um dos pontos centrais da armação do romance...

ficção, acima de todas as coisas. No dia seguinte ao da morte da atriz, os principais jornais do país noticiavam o caso quer sob a forma "A morte de Yasmin" (nome da personagem representada pela atriz na novela), quer com a manchete "Beto mata Daniela" (na qual eram enunciados, num mesmo plano, o nome da personagem masculina da novela e o nome verdadeiro da atriz que, na novela, encarnava Yasmin). Após o golpe militar de 64 e durante toda a década de 70 (entrando com sobras pelos anos 80), a televisão brasileira mascarou o real. Agora, abole o real. Nem entra mais em questão um jogo entre real e fictício, entre falso e verdadeiro: prevalece apenas um jogo entre a ficção e o virtual, entre a fantasia e o simulacro, entre o que se imagina ser e o que poderia ser. Diversamente do que ocorre na produção de um Isozaki, o simulacro aqui usado e produzido nada insemina porque se fecha sobre si mesmo e se apresenta como a única possibilidade, a única paradoxal realidade. *Kitsch*, clichê e simulacro dão-se as mãos na telenovela brasileira mas como o projeto que os move por trás está orientado apenas na direção do consumo cultural de mercado, esses três fatores conseguem a façanha de permanecer incólumes e íntegros na sua coexistência televisiva, fundindo apenas a cabeça do espectador, do menos culto ao jornalista erudito das páginas ilustradas. O público, do leigo ao culto (ou "culto"), não se mostra preparado para acompanhar a lógica de tipo dialética, ou mesmo paradoxal, que rege a combinação das imagens em movimento: o analfabetismo imagético é ainda maior e mais grave do que o analfabetismo tradicional, mesmo parecendo irrelevante aos intelectuais. A cultura popular que é a televisão nunca poderá entrar na modernidade cultural a não ser pulando a janela da cozinha, como um vulgar ladrão de restos, desses que nem se encontram mais. É ela, de mãos dadas com a cultura de elite em sua forma anticultural (contrária ou indiferente ao homem e à sociedade), que produz aquilo cuja existência Nietzsche já identificava em sua época: manuais de refinamento interior para bárbaros do lado de fora.

Sob este aspecto, cabe salientar que a cultura brasileira tem promovido, sob sua forma popular e elitista, uma pedagogia da marginalidade, como discutido em outro capítulo. Estar do lado de fora surge como o bem almejado, o correto, a meta. Se nos anos 60 Hélio Oiticica desfraldava sua bandeira do "herói marginal", do marginal como herói, nas décadas seguintes bandidos e traficantes de drogas transformam-se em heróis populares e matadores a soldo são vistos como protetores da população abandonada pelo poder público. Se nos anos 60 a questão podia ser discutida sob um ângulo estético (e ideológico: estava-se sob a ditadura militar), o caso hoje assume contornos mais simplesmente éticos. A figura do malandro é celebrada em verso e prosa, como se diz por aqui, em todas as formas de manifestação cultural brasileiras, há décadas. Tal como o via a intelectualidade de esquerda, em particular entre os anos 50 e 60, o malandro era o contestador privilegiado do sistema produtivo sustentado pelo capitalismo selvagem. O tom romântico e utópico, que incluía uma boa dose de neorrousseauísmo (com a ênfase na figura de um bom-selvagem urbano que seria o favelado e, em especial, o favelado malandro batucador de samba a viver de pequenas infrações legais), poderia ser tudo menos... moderno. De um modo ou outro, o malandro hoje acabou e foi substituído pelo bandido simples e direto. O imaginário cultural ocupado pela figura do malandro, no entanto, ainda não foi esvaziado — e continua a exercer um razoável fascínio tanto entre as camadas populares quanto entre os intelectuais. Ronald Biggs, o ladrão do trem-postal inglês, veio ao lugar certo para ser cultuado e erigido em símbolo de esperteza. A distância entre essa grande marginalidade e a pequena marginalidade do "jeitinho" institucionalizado na prática cotidiana do brasileiro e entronizado na cultura ficcionista e na cultura ensaística como marca de criatividade e insubmissão congênita da genialidade brasileira, é bem menor do que quer fazer crer ou aparenta acreditar muita sociologia nacional. E quando se pensa em seus efeitos sobre o tecido cultural, não há tampouco muita diferença entre essa pedagogia da marginalidade e a marginalidade buscada e não menos entronizada pela insistência na estética da oposição como a única forma válida de se fazer cultura neste país.

O que uma e outra marginalidades produzem é o desmanche cultural (usando a palavra desmanche em seu sentido marginal e policial: desmontagem de um carro roubado para venda canibalizada de suas peças componentes) e, ao mesmo tempo, um imaginário do desmanche. A cultura brasileira pratica o desmanche e aceita o desmanche como talvez a única opção — desmanche não apenas do universo cultural mas de todos os outros, do político ao econômico. Os antecedentes históricos desse desmanche remontam, neste século, ao programa antropofágico cultural de Oswald de Andrade, sustentado na prática da deglutição e sucessivo vômito de tudo que estivesse à nossa disposição. Mais amplamente, esse imaginário do desmanche está enraizado no desejo de destruição, a sobrepor-se ao de construção. Será argumentado que a *construção* é evidente na elaboração das obras individuais (*este* poema, *aquele* filme), do que não se duvida. Mas estas construções individuais não parecem ter a força requerida para urdir um grande painel cultural coletivo. As tintas negras radicalizantes com que este quadro é pintado (existe uma *low cult*, ou em todo caso, uma *midcult*, representada pelos livros de Jorge Amado, por exemplo, que não é desmanchista) não invalidam a pertinência do diagnóstico cuja desembocadura é a exigência de uma política cultural também para o homem de cultura, para a universidade, e não apenas para o público receptor. O utopismo desta proposição é evidente. Mas resta pouco a fazer além de insistirem sua necessidade. De nada adiantará continuar promovendo a expansão de uma cultura que no fundo é feita contra a sociedadc ou, em todo caso, sobre um modelo de compreensão equivocada do que foi ou é o moderno e que não chega a constituir-se em uma cultura pós-moderna. É preciso registrar, ao lado disto e apesar do que foi dito no início, que neste momento observa-se uma fortíssima tendência, no Brasil, para o abandono de toda e qualquer pretensão de pôr em

pé ou sustentar uma política de difusão cultural — do mesmo modo como se pôde observar uma descrença generalizada nos ideais humanistas pré ou pós-Iluministas. E que se faz presente inclusive em partidos políticos de esquerda. A sensação difundida, latente no Brasil, é de indiferença diante da sorte da cultura, do produtor de cultura e do receptor de cultura. Neste século houve um grande momento para a política cultural ao redor do governo Getúlio Vargas e de seu ministro Capanema (com todas suas possíveis distorções fascistizantes ou, pelo menos, antidemocráticas); um outro momento intenso entre o final dos anos 50 e o final dos 60, alimentado pela esquerda cuja ideologia cultural acabou prevalecendo (pelo menos entre a elite intelectual) mesmo sob o império dos militares; e um terceiro promovido pelo próprio governo militar de 64, que resultou entre outras coisas no apoio à produção cinematográfica. De lá para cá, a repressão militar, o refluxo do espírito de ação e até do espírito de negação, e o abandono de toda preocupação cultural pelos recentes governos federais (culminando com o assalto histérico de Collor aos restos da cidadela cultural), deixaram como resultado uma terra arrasada. Os únicos a protestarem ainda em alto som foram os cineastas sem filmes ou com filmes semiprontos. Os demais homens e mulheres de cultura recuaram para seus universos interiores. E enquanto o humanismo causa engulhos orgulhosos entre boa parcela dos intelectuais, de outro lado antigos intelectuais iluministas, hoje no poder, discursam que nem tudo está assim tão negro e que na verdade as coisas vão tão bem quanto o permitem a atual dinâmica social, e que tudo ao final dialeticamente se arranjará: a isso os obriga o novo realismo político a que se entregaram e que configura uma nova, mais uma, "trahison des clercs".

O imaginário do desmanche prevalece. Seus sinais estão por toda parte. Todos jogam contra os elos que podem manter coesa uma comunidade. Todos jogam, em outras palavras, contra a ética. O país é inviável, nenhum plano econômico de combate à inflação dará cena, é o que nos dizem os jornais desde o primeiro instante, mesmo sem maiores comprovações, e é o que nos dizemos todos. Existe, na verdade, um desejo do desmanche e um comprazimento no fracasso, reivindicado como glória nacional, como bizarra positividade a revelar um traço natural superior do brasileiro, capaz de sobreviver mesmo nessas condições[2]. Este quadro só pode, no entanto, revelar uma cultura enferma e um imaginário abissal. Imaginários de crise não são, neste momento, uma exclusividade brasileira. Não estarmos sozinhos não chega a ser porém uma compensação. Há todo um trabalho a fazer de identificação dos componentes desse imaginário e de posterior formulação de uma tática para enfrentá-lo e substituí-lo, se possível. Eventuais melhoras na situação econômica do país não bastarão para reverter a tendência, uma constante nas últimas décadas. Nem serão suficientes campanhas publicitárias com slogans otimistas. Esse processo de revisão do imaginário, de adensamento de um novo lençol antropológico, terá seu lugar privilegiado na educação, universitária ou não. Os tempos não são mais os da crença ilimitada que o Iluminismo manifestava na educação. No entanto, a educação ainda é um dos poucos recursos contra o esfacelamento social. Não uma educação qualquer, nem uma educação baixamente finalista, por certo. Mas uma educação que trabalhe sobre as estruturas do processo de representação que o brasileiro está fazendo de si mesmo, através de sua cultura, e sobre a representação, nada entusiasmante, que a cultura em sentido amplo, nacional ou não, faz do ser humano neste momento.

---

[2] Este texto foi revisto alguns meses após o lançamento do Plano Real, quando seu sucesso ou fracasso ainda era uma questão em aberto.

Pós-modernidade: "paradigma de todas as submissões"?

Felix Guattari, em sua linguagem de artifício, apresenta a pós-modernidade como o "paradigma de todas as submissões", de todos os compromissos com *statu quo*. Alguns outros endossam essa crítica com quase as mesmas palavras: o crítico marxista norte-americano Fredric Jameson chama o pós-modernismo de "a lógica cultural do capitalismo tardio"[1]. Tanto em Guattari como em Jameson faz-se uma identificação do modo cultural pós-moderno com as propostas ideológicas e econômicas do capitalismo em seu mais recente período de afirmação e, depois de 1989, com a derrocada do comunismo de Estado na Europa Oriental, em sua fase de domínio incontestado. O pós-modernismo é apresentado não como a dominante cultural de uma nova ordem social (coisa que o pós-modernismo na verdade nunca pretendeu) mas como o reflexo de uma outra modificação sistêmica do capitalismo que estaria reempacotando luxuosamente pedaços de seus velhos avatares, como o realismo. As críticas de Guattari e Jameson caminham praticamente pelos mesmos trilhos ou por trilhos paralelos, embora a de Guattari seja feita com *estilo* enquanto a de Jameson, nem tanto (mas Jameson reconhece que não é possível *não usar* a expressão "pós-modernismo", o que já é alguma coisa).

Diz-se por exemplo que a pós-modernidade é, toda ela, uma grande operação mercantil, que interessa aos *marchands* e aos meios de comunicação de massa (no Brasil, não somos tão sofisticados assim: nossos *marchands* ainda não contam muito e, quanto aos meios de comunicação, apenas os jornais são alcançados pela proposição). Isso é em parte inegável. É o caso de Bonito Oliva, um dos primeiros teóricos da transvanguarda italiana e que hoje comanda operações mercantis na bolsa das artes plásticas. Foi-lhe concedida a oportunidade (e a mais um ou outro menos conhecido) de montar uma grande operação dessas com a Bienal de Paris de 1985, instalada nos novos locais pós-modernos de La Villette, antigo mercado de gado numa das extremidades de Paris que Miterrand decidiu "renovar", junto com outros "grandes espaços" da cidade, a fim de devolver à França uma grandeza que ele sentia perdida. E a Bienal de 85 acabou sendo um show comercial de transvanguardismo passavelmente medíocre, no qual se destacaram apenas "velhos" valores como David Hockney.

---

[1] *Postmodernism or the Cultural Logic of late Capitalism*, 1991.

Mas isto é um episódio dentro de uma tendência, a tendência que tem esta sociedade para recuperar imediatamente, e mercantilizar, tudo que dentro dela é produzido, incluindo o que lhe é contrário — o que fez até com a efígie de Che estampada em camisetas usadas mesmo por quem não tinha muita ideia de quem foi o combatente. É uma questão árdua saber até que ponto aquilo que foi recuperado tem culpa pela recuperação. Por um lado, pode-se dizer que todo produto traz em si os sinais do sistema de produção em que foi produzido, o que teoricamente significaria, mais ou menos, que se algo foi feito dentro do sistema capitalista alienante ele carregará esses sinais por mais que pretenda o contrário e terá culpa por sua recuperação. Esta é uma visão mecânica e rígida do que acontece em nossas sociedades. Seria mais adequado propor que tudo está em *tensão* (para não dizer "dialética") e que os enfrentamentos e eventuais deglutições, incorporações (recuperações) não se fazem sem que um dos elementos em jogo deixe suas marcas no outro. Neste caso, não há culpas pela recuperação mesmo porque essa recuperação não é tão clara e forte assim.

Christo, o pós-conceitual embrulhador (embrulha estátuas, prédios, campos, ilhas; recentemente, embrulhou uma das pontes de Paris sobre o Sena) transformou-se num grande empresário. Tem todo um escritório trabalhando sob suas ordens em tempo integral e suas operações de embrulhação são programadas com até um ano de antecedência, tempo necessário para encontrar os poderosos patrocinadores vitais para a viabilização de seus projetos. Muita gente se pergunta sobre o que ganha esse artista "do momento", de onde tira dinheiro para arrumar a quantidade enorme de tecido usado em suas obras (é verdade que ele começou como todo mundo, isto é, pequeno, fazendo pequenos embrulhinhos). Pergunta ingênua; hoje ele ganha, por cada ato, pequenas fortunas. E o dinheiro sai dos cofres das multinacionais.

Episódios como este são usados para se dizer que a arte de hoje se vê atraída pelo poder, pelo *statu quo*, pelo grande dinheiro. É outra proposição simplista e apressada. Há uma questão mais geral a ser respondida antes: quando a arte não esteve vinculada ao poder, ao dinheiro e *statu quo*? Na Grécia, quando os aristocratas pagavam pelos templos? No Egito ainda mais antigo, com os faraós? Na Idade Média, quando o mosteiro sustentava a arte que havia, da pintura à literatura? Na Renascença, com os papas no papel dos maiores patrões e patronos? No barroco, sustentado pelos príncipes endinheirados? E quem pagou David, na Revolução Francesa? E o que seria dos pintores e escritores do século XIX se não fosse a burguesia?

Deixando o dinheiro de lado, já na própria modernidade estavam dadas as cartas do jogo entre a arte e o poder, com a presença do Estado em primeiro plano. A obsessão com o poder foi um tema da modernidade. Uma das convicções modernas é que todo saber, toda prática, *sem um poder* efetivo, só teria uma importância convencional, isto é, literária. Imaginária. A prática sem poder surge, para a modernidade, como desprezível, inócua, ingênua, Coisa de artista. Para o pensamento *moderno* (em ciência, em filosofia) a questão central é (ou foi) a dependência do saber em relação ao poder: saber sem poder não era saber. Eisenstein não é pago pela burguesia, mas nem por isso deixa de vincular-se ao *statu quo* do Estado que o mantém, num primeiro momento, e o oprime, depois. Sem o poder atrás de si, sem o poder como um de seus braços, Eisenstein se sente perdido. Eisenstein não é um guerrilheiro da arte, um anarquista: é um membro do poder. Quando hoje vemos um de seus filmes, na condição de espectadores de cinema, isto é, quando o vemos de um *modo* estético, violamos um pressuposto básico de sua obra: o jogo com o poder, a inserção numa prática com o poder (o que leva pessoas como Kosuth a dizer que não é possível ver hoje uma obra com o sentido que ela tinha no momento em que foi feita; hoje, a obra só seria lida linguisticamente. Um pouco exagerado mas não de todo).

Num momento pós-modernista, a tendência é a busca da separação entre saber e poder: o saber não deriva do poder, o saber está à deriva em relação ao poder. O poder não é meta, o que se busca é a *autonomia*, que os *hippies* ensaiaram e que foi desfraldada como a grande bandeira inovadora de maio de 68. Autonomia sob os mais variados aspectos, do estético ao social, e praticada nos mais diferentes graus. Grotowski, com seu Teatro de Cultura Ativa, busca essa autonomia em relação à estética e ao poder. Ele não procura o poder — embora dependa do Estado para sua atividade... A busca da autonomia explica, ainda, a rejeição da vanguarda e o desaparecimento do herói. Não há heróis e vanguardas na autonomia; uns e outras preveem o fenômeno da filiação, da subordinação, enquanto na autonomia o que há é um *suceder* simples de movimentos que se ligam por coordenação. Na autonomia existem apenas os *comanianos*, como na utopia de Fourier: todos coexistem, cada um com sua mania, reivindicada como tal sem a necessidade do recurso a uma desculpa filosófica ou política. As manias coexistem, assumidas como tais, fugindo da monomania neurótica, terrorista. A vanguarda e o herói, assim como o poder, são desnecessários. O problema é que tudo isso é ainda apenas uma *tendência* nos "tempos pós-modernos" — para não dizer que é algo situado na utopia, quer dizer, em lugar nenhum, apenas no imaginário do homem. É bom que esteja pelo menos aí, bom que pelo menos no imaginário haja uma renovação dos paradigmas modernistas.

Valéry anotou que na modernidade o estético, assim como o ético, decompunha-se em problemas de história, fisiologia, estatística e legislação — e que, portanto, decompunha-se em *ilusões perdidas*. E escrevia ainda, em 1929, retomando Hegel, que se a estética pudesse ser, pudesse existir por si, as artes desapareceriam diante dela, diante disso que é a essência da arte. Um dos traços básicos do que pode ser entendido como pós-modernidade é esse: as artes estão pondo o dedo em suas essências, estão alcançando a estética, tomam-se processos estéticos. Isso implica um abandono da tática de servir como veículo para outra coisa (para o ético, para a legislação, para o político); a ideia é que, servindo a si mesma, a arte poderá servir melhor ao restante. É o rompimento definitivo com as *ilusões perdidas* (sob cujo manto a arte se apresentava como tentativa de recuperar uma harmonia perdida) para assumir o compromisso com a realidade total, tensionada, multifacetada, mas vista sempre sob o foco da arte. É este o ponto de rompimento com a modernidade.

Os anos que se seguiram ao refluxo de maio-68 foram de fato marcados pelo começo do fim da Grande Contestação à sociedade burguesa (num movimento paralelo àquele que começou a instalar no horizonte das sociedades comunistas ou socialistas a meta do consumismo, mola mestra da sociedade burguesa). Isso não significa, porém, que a arte seja a responsável por essa situação, ou que se constitua no campo mais afetado pela "política de compromisso com o *statu quo*", ou que tenha deixado de refletir sobre o estado de coisas. O já mencionado pós-moderno Robert Yarber manifesta propósitos que estão longe de serem "descompromissados": "A elegância que desmorona é um dos temas de minha pintura. Muitos dos hotéis de lazer das Américas foram projetados por arquitetos inspirados pela Bauhaus que sucumbiram à inglória tarefa de construir hotéis para a classe média. A grandeza do modernismo tornou-se uma elegância de *erzats*. E esses hotéis têm a reputação de abrigar os que estão nas margens da sociedade. Criminosos bem-sucedidos têm a ambição de possuírem hotéis com cassinos. Os hotéis existem também para encontros amorosos clandestinos. Essa mística das atividades não muito corretas me intriga. De Lorean foi apanhado numa compra de droga num hotel. Hotéis são onde acontecem assassinatos políticos. Las Vegas é a Roma de nossa cultura. Cidade de vencedores e perdedores, onde vencedores podem virar perdedores em minutos. Há sempre a mística da aposta de um milhão de dólares. Esses temas me atraem, numa relação de amor/ódio, e é o que constitui o elemento de crítica em minha pintura".

Depois de maio-68 e do conceitualismo, a arte voltou, de fato, para as galerias dos *marchands*. O "retorno ao corpo", à figura humana, porém, não é uma operação tão comercial quanto pretende Guattari. O mesmo Yarber diz que o retorno da figura humana pode ser entendido através da ameaça de perda da "eficácia simbólica" que pesa sobre o corpo numa era em que os computadores e a informática alteraram o valor de uso do corpo, tendendo a transformá-lo em algo obsoleto; a ansiedade diante dessa obsolescência programada do corpo teria gerado seu retorno às telas. É possível ir mais longe e mostrar que o retorno ao corpo, na pintura, apenas acompanha o amplo processo de redescoberta do corpo humano ao longo da década de 70. As pessoas descobrem que têm um corpo, e multiplicam-se as atividades físicas esportivas, a dança e tantas outras. A modernidade em nada contribuiu para o desvendamento do corpo. Nem ela, nem a esquerda tradicional ao longo dos primeiros sessenta anos deste século, ela que só fez copiar, e mal, os preceitos de uma ética religiosa há muito consolidada pelo pensamento de direita. O livro de Gabeira, *O que é isso, companheiro?*, ilustra bem esse conflito com a ideologia na procura do corpo. Como dizer então que o retorno do corpo na pintura é operação mercantil sem ao mesmo tempo mostrar uma cegueira, intencional ou não, diante de toda uma vasta realidade extra-arte?

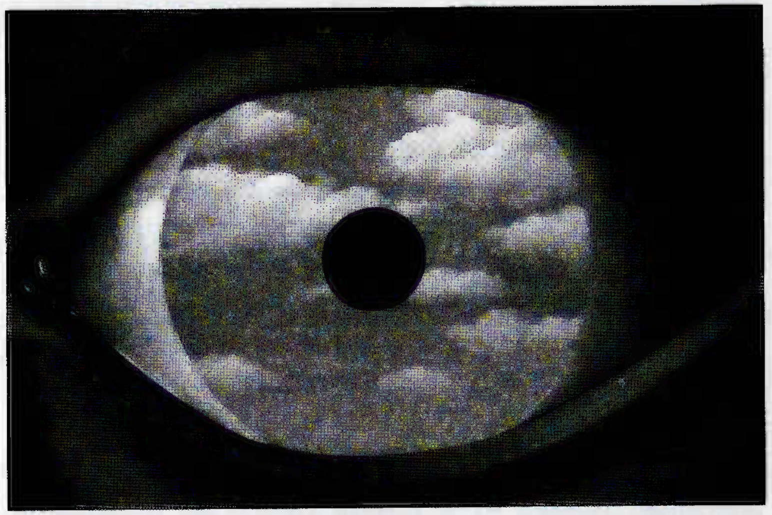
Operação mercantil intencionalmente constante talvez haja, sim, por parte dos meios de comunicação de massa em relação à pós-modernidade — entre nós, por parte do jornalismo impresso, embora nossos jornais estejam longe de serem "meios de massa" com sua tiragem insignificante diante da população do país. Nos primórdios do modernismo, a atitude do jornalismo (talvez fosse melhor dizer: dos jornais) foi de recusa e inconformismo diante das novas propostas, o que transparecia nas gozações contínuas com as propostas modernistas. Diante de uma "pós-modernidade", a atitude dos jornais (ou será "do jornalismo"?) é exatamente contrária: trata-se agora de uma adesão total. Isso significa, antes de mais nada, uma adesão tardia aos próprios princípios do modernismo: o que interessa é o novo, nem que seja o novo pelo novo (quer dizer, a novidade) porque isso é o que vende. Há mais, porém. Impossibilitados de fazer um jornalismo pós-moderno (talvez por estarem os jornais demasiado presos a "todos os compromissos com *statu quo*"), os jornais passam a viver do pós-modernismo dos outros, que deve ser iluminado para que um pouco desse brilho recaia sobre o próprio jornal e o próprio jornalismo. E só isso não basta. Submissos, como diz Hans Magnus Enzensberger, a uma ideia fixa que batizaram com o nome de "atualidade" (que cobre tudo, da copa de futebol à visita do papa e a um assassinato), o jornalismo tem de criar eventos ali onde não há nenhum. São os *eventos-zero* ou *não eventos* que só existem para o jornalismo e de cuja importância os vendedores desses não eventos estão convencidos, o que é visível na autoglorificação que se faz esse jornalismo ao reivindicar, explícita ou implicitamente, a honra pela primazia de ter primeiro falado ou descoberto isto ou aquilo. Outras palavras já disseram isso de outro modo: antes, o que era importante aparecia no jornal; agora, o que aparece no jornal é importante. Esta talvez seja a pós-modernidade do jornalismo.

Dizem alguns que a pós-modernidade marca-se por um saber de pacotilha e por quinquilharias de um tecnologismo de parque de diversão (computadores e o restante da vitrina). Nesse caso, o jornalismo (especialmente o cultural) estaria *nessa* pós-modernidade. Mas, *essa* pós-modernidade nada tem a ver com o que foi discutido aqui. Esse jornalismo pode até ser responsável por um "tom" pós-moderno, por um quase-comportamento "pós-moderno" que, exatamente por ser alienado de si mesmo e de seu objeto de referência, apresenta-se como elemento daquele "paradigma de todas as submissões". Essa atitude, índice de uma posição autoritária e impositiva (que dita a verdade, modernista), nada tem a ver com a pós-modernidade que é, antes de mais nada, uma reflexão sobre si mesma e à deriva de si mesma.

Onde mais verificar o advento desse "paradigma de todos os compromissos com *statu quo*"? Aponta-se para o fato de que toda esta realidade pós-moderna é antes de mais nada uma realidade pós-mediática (pós-advento dos meios de comunicação de massa e de toda a informática) e que isso teria trazido um estado geral de desestetização e uma generalização do *kitsch*, do mau gosto, do vulgar, ao se fazerem concessões à incultura da massa. O mesmo Wyndham Lewis, que já apareceu aqui desenhando a modernidade nas páginas de Anthony Burgess, volta para qualificar esta sociedade mediática: um inferno de broncos, de pobres de espírito (*a moronic inferno*). Seja. Mas isso não significa que o estado de deliquescência induzido por esses meios se espalhe por outras áreas culturais. Aquilo que é chamado de "concessão ao gosto da massa" (implicando compromissos com o *statu quo*) pelos *media* nada mais é, fora deles, do que a efetivação de propostas estéticas algo mais próximas do homem não especializado, propostas menos áridas que as do modernismo. Foi o que fez a arquitetura pós-moderna, sem cair nesse inferno de broncos. Guattari queixa-se que o "funcionamento" (ele, que se apresenta tão a favor do homem, parece não sentir nenhuma contradição no uso que faz, constante, de termos mecânicos e informáticos) antropológico da humanidade (percepção, memória, entendimento, imaginação) está ameaçado de expropriação pelo capitalismo com seus meios de comunicação de massa e seus recursos telemáticos. Pode-se discutir sobre qual a melhor forma de evitar-se isso. Mas o moderno, tal como o entendia Lautréamont — o não expressivo, o não representativo, o não interpretativo —, parece não ter contribuído de modo particular para um "funcionamento" antropológico mais adequado.

Diz-se que as artes submeteram-se aos *media* e foram afetadas pelo processo de desestetização iniciado por aqueles. Nada menos evidente. Como se viu, na esteira de Valéry, a estetização é cada vez maior, num processo com traços qualitativos diversos, mas que se iniciou no século XIX, com um William Morris e seu *Arts & Crafts*, passou pela Bauhaus e desemboca na publicidade exibida por esses mesmos *media*. É fato que há um processo de banalização da estética quando ela passa a servir de decoração, por exemplo, para um roteiro de TV cujo objetivo é a venda de detergentes. É fato também que se pode constatar o aparecimento de artistas que seguem essa estética da TV — não de um modo crítico, utilizando esse material para dar-lhe outra significação, mas sendo deglutidos e incorporados por ele, num grande equívoco. Mas isso são *ocorrências* e *versões*, e não a totalidade do novo quadro, formada por forças em tensão e não por ascendências absolutas de um polo sobre o outro. O máximo que se pode dizer é que, tanto quanto no modernismo, continua a haver de um lado formas de cultura e arte altamente estetizadas e modalidades de uma arte e uma cultura de massa igualmente desestetizadas, sem que se tenha avançado muito na direção de uma fusão ou convergência entre os dois universos, o da arte e o da massa.

Melhor do que afirmar que a arte pós-moderna é um jogo de submissões ao *statu quo* é dizer, com Fellini, que *toda arte* é conservadora. Fellini foi criticado por seu *Ensaio de orquestra*, onde mostra uma orquestra que se rebela contra o maestro, que passa por graus cada vez mais intensos de desestruturação gerada por individualismos exacerbados, quase se elimina a si mesma e acaba por se reencontrar, embora semidestruída, ao aceitar novamente a condução do maestro. Era uma metáfora da Itália, na época das Brigadas Vermelhas. Disseram-lhe que seu filme era conservador. Respondeu que com isso não estavam dizendo nada porque toda arte é conservadora, que a atuação do artista, em si, é autoritária e que toda arte, no próprio processo de materializar-se, busca conservar ou recuperar alguma coisa, a começar por si mesma. Talvez Fellini se recordasse de Platão e pensasse na ideia e na palavra, na fala, como as únicas produções humanas não conservadoras, livres da submissão ao *statu quo*. De todo modo, Fellini assumiu, nesse episódio, uma atitude claramente... pós-moderna.



René Magritte, *O falso espelho*, 1928. (Utilizado na abertura do programa de TV *Abertura*, no qual Glauber manteve "sessão" em 1979.)

GLAUBER 80. "*A idade da Terra* é a desintegração da sequência narrativa sem a perda do discurso infraestrutural que vai materializar os signos mais representativos do Terceiro Mundo, ou seja: o imperialismo, as forças negras, os índios massacrados, o catolicismo popular, o militarismo revolucionário, o terrorismo urbano, a prostituição da alta burguesia, a rebelião das mulheres, as prostitutas que se transformam em santas, as santas em revolucionárias. Tudo isso está no filme dentro do grande cenário da História do Brasil e das três principais capitais, Bahia, Brasília e Rio. Trata-se de um filme que joga no futuro do Brasil, por meio da arte nova, como se fosse Villa-Lobos, Portinari, Di Cavalcanti ou Picasso. O filme oferece uma sinfonia de sons e imagens ou uma antissinfonia que coloca os problemas fundamentais de fundo. A colocação do filme é uma só: é o meu retrato junto ao retrato do Brasil."

GLAUBER 79. "Vamos descobrir o Brasil. Ninguém fala do Piauí, de Sergipe, da Paraíba, terra de mulher-macho sim sinhô. Queria ver o Doca Street na Paraíba! Tô de saco cheio de teorias, tô querendo soluções! Alô, alô Antonio Carlos Jobim. Pau no Sinatra!"

A pós-modernidade e o clube de Marx

Não havia flechas para o arco mas não tem importância porque tampouco havia um alvo no qual atirar. Moderno e pós-moderno constituem, por enquanto, um vazio em relação ao qual (ou em direção ao qual) a pós-modernidade é uma flecha ausente. No entanto, é possível e é preciso aplicar tensão ao arco e dispará-lo: persistindo no ato, consegue-se imaginar o ruído do impacto.

E não apenas o alvo é um vazio como o processo escolhido para atingi-lo, sendo talvez o único possível não poeticamente, não é de todo adequado à operação: tentar separar o que é do que não é pós-moderno não é uma atitude pós-moderna (ou moderna-pós-moderna), mas, apenas, moderna. A pós-modernidade, como Groucho Marx, não costuma frequentar os clubes nos quais é admitida como sócia. Escrevendo em 1967, véspera da pós-modernidade, Octavio Paz observava que a arte do novo tempo seria uma arte da sensibilidade e da imaginação que faria do receptor, tanto quantto do produtor, um criador; uma arte cujas obras "não estarão regidas pela ideia de sucessão linear e sim pela ideia de combinação, conjunção, dispersão e reunião de linguagens, espaços e tempos". Mudança mais radical que a da modernidade, dizia. Presente, passado e futuro não seriam mais valores em si mesmos; nem haveria locais, topos ou linguagens privilegiados; menos ainda, centros de convergência: apenas, focos de dispersão. A visão diacrônica da arte iria para um segundo plano e em seu lugar surgiria uma visão sincrônica: tudo num mesmo tempo, sem sucessões. É a "arte da conjugação". Uma arte da relação, e da relação do tipo e... e, não da relação ou... ou. O sistema da pós-modernidade abre-se como um buraco negro: tudo passa, tudo entra, tudo é aceito e tudo muda de qualidade no processo. Daí, dizer o que é ou não é pós-moderno é fazer desse processo de conjunção, de coordenação, um processo de subordinação. Além de equivocado, um tanto inútil: a todo instante surgem ou podem surgir outras conjunções.

Não é fácil apreender a natureza desse vazio do moderno-pós-moderno. Mas, à custa da sobreposição de vazios, algumas coisas se materializam. Uma delas, uma nova teoria da diferença, possivelmente menos neurótica que a anterior. Historicamente, o novo, o diferente, pode ser justificado ali onde a sociedade, por estar estacionada ou de algum modo contida, se vê ameaçada pela regressão. A diferença promovida pelo moderno, porém, tinha se desprendido desse senso histórico: regressões imaginárias eram forjadas a todo momento para validarem-se outros tantos "diferentes" cuja única justificativa era o fato interior de serem novos. Escrevendo entre 1973 e 74, Roland Barthes estabelecia uma distinção entre *nouveau* e *neuf* (entre *novo* e *recém-feito*, recente) expressiva para a pós-modernidade, embora não pensasse nela. O novo, dizia, é bom: é o "momento feliz de um Texto", de uma linguagem. "O recém-feito é ruim": é preciso lutar contra uma roupa recém-feita (*neuve*) para poder-se usá-la: o recém-feito agasta, opõe-se ao corpo porque suprime sua desenvoltura, garantida por uma certa usura". E concluía: "um novo (*nouveau*) que não seja inteiramente recém-feito (*neuf*), esse seria o estado ideal das artes, dos textos, das roupas".

Um novo não tão recém-feito é o que o pós-moderno vem buscando. E a metáfora da roupa, antes de parecer-lhe uma alusão pejorativa, é o emblema exato de seu objetivo: uma arte que caia como uma luva, que se possa usar e não apenas consumir (o que não implica a ideia de facilidade: usar algo, hoje, é muito mais difícil do que consumir, pede um processo de descobrimento e autodescobrimento, é uma aventura, um engajamento). Uma arte baseada neste conceito de diferença é como uma arte de shifters, para aproveitar o embalo de Barthes: uma arte e uma cultura à base de "operadores de incerteza relativa" (*amanhã* é um *shifter*: não é hoje, nem ontem: mas quando, exatamente?; ali é outro *shifter*: não é aqui, mas onde exatamente?), uma arte e uma cultura de tensão entre a repetição e a diferença, entre a previsão e o novo, entre o idêntico e o diferente e não apenas entre o novo e o mais novo, entre o novo e o recente, entre o recém-feito e a diferença. Em teoria, o novo ocupa um polo e a regressão, o polo oposto. Na prática, o novo radical dá uma volta perfeita de 360° e encontra-se com a regressão absoluta. O pós-moderno, ao contrário do que o acusam, busca romper o dilema da cobra que se morde o rabo no qual caiu o modernismo; busca a diferença do relativo, a diferença da dispersão relativa, própria de um sistema de *shifters*, oposta à diferença da convergência concentradora exigida pelo modernismo.

Um outro produto do vazio moderno-pós-moderno diz respeito ao processo de reflexão sobre esse vazio (diz respeito à modernidade como reflexão sobre o moderno e, principalmente, à pós-modernidade como reflexão sobre o pós-moderno). Estabelece-se, aqui, uma diferença entre a modernidade e a pós-modernidade. A bússola para identificá-la pode ser emprestada de um autor... moderno: em 1961, T.S. Eliot escreveu que a crítica é um ato que consiste em "procurar más razões para aquilo em que instintivamente acreditamos — só que encontrar essas razões também é função do instinto...". A modernidade concordaria com a primeira parte da argumentação; cientificista como foi, não poderia reconhecer a segunda parte como algo por ela mesma praticada. A pós-modernidade pode. As elipses, os pulos, a ausência de ligação aparente, resultantes dos buracos lógicos derivados da ação do instinto, foram sempre considerados fontes de instigação e indícios de criatividade na produção artística, e sinais de falha, omissão, ignorância, na produção crítica. Não é mais assim; a universalização desse procedimento da criação, de base paratática, aproxima crítica e criação, como queria o conceitualismo, mas num movimento inverso: não é mais a arte que assume a linguagem da crítica, esta é que desiste de seu autoritarismo, de sua obsessão com a norma e a normalização para aceitara dispersão que acompanha ao invés de *ditar*. É o procedimento mais adequado para prestar contas de uma pós-modernidade que surge como movimento, mais do que o foram aqueles que, no passado, com sua rigidez e estabilidade, abusaram em graus variados do direito a essa denominação. É, ainda, um procedimento mais adequado para este sistema de arcos vazios, cuja imbatível vantagem é permitir que com eles se atire um número infinito de vezes. No quê? Nos intervalos de uma cultura sempre mais relacional, cada vez menos pontual.

Referências bibliográficas

As obras abaixo indicadas, muitas publicadas após o lançamento das edições anteriores de *Moderno pós moderno*, fornecem material para outras pesquisas sobre temas aqui abordados ou sobre outros tópicos igualmente cobertos pelos rótulos da modernidade e da pós-modernidade.

Banham, R. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

Baudrillard. *La transcendance du mal*. Paris: Galilée, 1990.

Baudelaire, Ch. *A modernidade de Baudelaire*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

Benjamin, W. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

Coelho, Teixeira. *Arte e utopia*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

__________. *Uma outra cena*. São Paulo: Polis. 1983.

Favaretto, Celso. Tropicália. São Paulo: Kayrós, s/d.

__________. *Helio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

Feyerabend, P. *Contre la méthode (Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance)*. Paris: Seuil, 1979.

Fabris, A. "Notas sobre o pós-moderno", in *Arte em São Paulo*, n. 21, 1984.

Habermas, J. "Modernidade versus pós-modernidadc", in *Arte em Revista*, n. 7, 1983.

__________. *Écrits politiques*. Paris: CERF, 1990.

__________. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus, 1989.

Jameson, F. *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke Univ. Press, 1991.

Jencks, Ch. *Modern Movements in Architecture*. Londres: Pelican, 1977.

__________. *The language of post-modern architecture*. Londres: Academy, 1977.

Kosuth, J. “Arte depois da filosofia”, in *Malasartes*, n. 1, 1975.
Lefebvre, H. *Introduction à la modernité*. Paris: Minuit, 1969.
Lyotard, J.F. *La condition postmoderne*. Paris: Minuit, 1979.
__________. *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris: Galilée, 1988.
Maffesoli, Michel. *Aux creux des apparences*. Paris: Poche, 1991.
__________. *O conhecimento comum*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
Moraes, J.J. de. *Música da modernidade*. São Paulo: Brasiliense. 1983.
Oliva, A.B. *The Italian Trans-avantgarde*. Milão: Politi, 1983.
__________. *Trans-avantgarde International*. Milão: Politi, 1982.
Owens, C. *Beyond recognition*. Berkeley: Univ. of California Press, 1992.
Paz, O. *Tiempo nublado*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
__________. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
Pedrosa, M. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
Santos, Boaventura de Souza. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. Rio de Janeiro, Graal, 1989.
Shusterman, R. *L’art à l’état vif*. Paris: Minuit, 1991.
Touraine, A. *Critique de la modernité*. Paris: Fayard, 1992.
Vattimo, G. *La société transparente*. Paris: Desclée de Brouwer, 1990.
__________. *La fin de la modernité*. Paris: Seuil, 1987.

Seria preciso indicar aqui não apenas uma bibliografia (de crítica tanto quanto de ficção) como também uma filmografia, uma pinacografia, uma musicografia e tantas outras *grafias*. Mas, nesse caso a lista seria longa e de difícil acesso. Oferece-se apenas, portanto, ao modo moderno, uma bibliografia de ensaios. Com uma advertência extra: para acompanhar as propostas, desejos e ansiedades do novo cotidiano, mais importante que a dos livros é a leitura das seções culturais de jornais e revistas (no caso destas, mais as seções culturais das revistas de tendências e comportamentos, como se diz, do que as tradicionais revistas de informação, quase sempre (ainda) de rígida orientação estético-filosófica). Os livros — os ensaísticos, não tanto os de ficção — costumam falar dos fenômenos e eventos culturais depois que eles aconteceram e isto parece não atender à sensibilidade contemporânea. As bancas de jornais são, particularmente no Brasil, as livrarias insuperáveis deste fim de século.

Do mesmo autor nesta editora

A cultura e seu contrário

Dicionário crítico de política cultural
Cultura e imaginário

As fúrias da mente

Guerras culturais

História natural da ditadura

O homem que vive
Uma jornada sentimental

Niemeyer, um romance